Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten?

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

Sektion I

der

k. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

eingereicht von

Richard Hohenemser

am 17. Januar 1899.

Leipzig

Druck von Breitkopf & Härtel

1900.

Vorbemerkung.

Die vorliegende Arbeit bildet das erste Kapitel einer Untersuchung, von welcher der Fakultät ein größerer Teil vorgelegen hat und die im Verlage von Breitkopf & Härtel veröffentlicht werden wird.

I. Geschichte der Wiederbelebung der älteren Musik.

Das 19. Jahrhundert ist auf allen Gebieten des Geisteslebens dadurch charakterisiert, dass sich neben der Neues schaffenden Thätigkeit das Streben geltend macht, die Vergangenheit wieder lebendig werden zu lassen. Zwar vollzog sich im 18. Jahrhundert eine großartige Wiederbelebung des Altertums, gleichsam eine zweite Renaissance, ohne welche der Klassizismus in unserer Poesie nicht denkbar wäre, welche auch auf die bildende Kunst nicht ohne Einfluss blieb, welche in die Popularphilosophie eindrang und die philologischen Wissenschaften fast vollständig beherrschte. Aber trotzdem fehlte es dem 18. Jahrhundert im großen und ganzen an historischem Sinn; denn bis in seine zweite Hälfte war die vorwiegende Geistesrichtung die der sogenannten Aufklärung des Rationalismus und die Rationalisten sahen in der Gegenwart nicht nur die höchste bis dahin erreichte Kulturstufe der Menschheit, sondern fast die höchste überhaupt erreichbare. Zu dieser Ansicht mussten sie gelangen, da sie glaubten, auf allen Gebieten des menschlichen Lebens die vernunftgemäßen und darum ein für allemal richtigen Verhaltungsweisen gefunden zu haben, so dass es nur noch darauf ankomme, dieselben in die Praxis zu übertragen. Demnach hatten sie außer für die Gegenwart nur noch für solche Zeiten Interesse, welche ihrer Meinung nach ihren Idealen nahestanden. Als eine derartige Zeit erkannten sie einzig das Altertum an und nur von diesem wollten sie lernen. Das gesamte Mittelalter erschien ihnen wie eine lange Nacht der Barbarei. Jede Errungenschaft einer früheren Epoche, die angeblich den vernunftgemäßen Prinzipien nicht entsprach, wurde verurteilt.

Einer der ersten, der sich in Deutschland gegen diese subjektive und unhistorische Betrachtungsweise der Vergangenheit wandte, war Justus Möser. Doch noch umfassender und wirksamer waren die Bestrebungen Herders. Nicht nur in Sprache und Poesie, sondern in der ganzen Geschichte der Menschheit suchte er den Entwickelungsgang zu erkennen und war schon deshalb genötigt, möglichst alle Perioden zu berücksichtigen.

Dazu kam, dass er nicht, wie die Rationialisten, seine Zeit für den Gipfelpunkt der Entwickelung hielt und dass er daher manches, was in früheren Perioden bestanden hatte, zurückwünschte. So hielt er der nüchternen Aufklärung, welche alle Rätsel gelöst zu haben glaubte, das Mittelalter mit seinem religiösen Bedürfnis und seiner Kirchlichkeit entgegen.

Sowohl in der genetischen Behandlungsweise aller Geschichte, als auch in der besonderen Vorliebe für das Mittelalter konnten die Romantiker unmittelbar an ihn anknüpfen. Ihnen ist es zu verdanken, dass sich der historische Sinn im 19. Jahrh. so mächtig ausbildete. Noch weit mehr als Herder waren sie von der Unzulänglichkeit ihrer Zeit durchdrungen. Das Griechentum konnte ihr Ideal nicht sein, da sie gerade gegen den Klassizismus, dessen Ideal es war, Opposition erhoben. Was ihnen vorschwebte, glaubten sie teils im Mittelalter, teils bei den Völkern des Orients verwirklicht zu finden. So kam es, dass sie auf fast allen Gebieten die Anregung zu grundlegenden historischen Studien gaben, und wenn sie auch mit Vorliebe solche Epochen behandelten, in welchen sich das, was sie suchten, am meisten auszusprechen schien, so steigerte sich doch auch das rein theoretische Interesse an der Entwickelung alles Gewordenen immer mehr, so dass aus dieser Richtung selbst ein Ranke, vielleicht der objektivste moderne Geschichtsschreiber, hervorgehen konnte.

Trotz allem, was die Romantik vom 18. Jahrh. unterscheidet, hat sie doch eines von ihm übernommen, nämlich den Universalismus, die Vielseitigkeit der Bestrebungen, welche sie noch ausdehnte. Daher kam nun die historische Betrachtungsweise auch einem Gebiet zu Gute, das lange Zeit von den übrigen geistigen Strömungen völlig isoliert gewesen war, nämlich der Musik.

Im Mittelalter war nur die Volksmusik und insbesondere die Instrumentalmusik zu dieser isolierten Stellung verurteilt gewesen; dagegen stand der einstimmige Kirchengesang und später auch die Mensuralmusik mit dem übrigen Geistesleben in engster Verbindung. Beide Gattungen wurden theoretisch und praktisch von den gelehrten Mönchen der Klöster gepflegt, welche niemals ausschließlich Musiker waren, sondern theologische und philologische Bildung besaßen und unter welchen nicht selten Männer von vielseitigstem Wissen hervortraten; man denke nur an Johannes de Muris und an Charliers Gerson. Im Anschluss an die Anschauungen der Alten schrieb man der Musik außerordentlich hohe, ethische und medizinische Wirkungen zu und glaubte an die Harmonie der Sphären. Außerdem suchte man, im Anschluss an die griechischen Theoretiker, die Verhältnisse der Töne zu

einander mathematisch zu bestimmen. So kam es, dass schon rein äußerlich die Musik nicht nur mit der Religion, sondern auch mit der Philosophie, Medizin, Mathematik und Astronomie im engen Zusammenhange stand. Sie wurde zu den sog. sieben freien Künsten gerechnet, welche man freilich mit größerem Rechte Wissenschaften hätte nennen können, und von den Lehrern derselben betrieben. Daher war ihre Pflege mehr wissenschaftlich als künstlerisch. Aber dennoch änderte sich ihr Verhältnis zu der sonstigen geistigen Kultur nicht wesentlich, als sie im 15. und 16. Jahrh. immer höhere künstlerische Gebilde hervorbrachte und allmählich auch als weltliche Kunst zu Ansehen kam. Der Humanismus brachte ihr lebhaftes Interesse entgegen und gab beispielsweise die Anregung zu streng metrischen Kompositionen antiker Oden, welche in den Schulchören und im protestantischen Choral des 16. Jahrh. fortwirkte. Rudolf Agricola und viele andere Humanisten standen in freundschaftlichem Verkehr mit Musikern. Der Hof Maximilians I. war ein Sammelpunkt für bedeutende Gelehrte und Tonkünstler. In wie hohem Grade Luther die Musik an seinem reformatorischen Werke teilnehmen ließ, ist allgemein bekannt. Erst der dreißigjährige Krieg brachte sie in eine isolierte Stellung, indem er das übrige Geistesleben fast völlig vernichtete. Nur der Tonkunst vermochte er nichts anzuhaben. Während in unserer Litteratur die flache Nachahmung der Ausländer und der Schwulst der schlesischen Dichterschulen herrschte, besaß die Musik einen Heinrich Schütz und zahlreiche andere bedeutende Komponisten. Aber es ist natürlich, dass es, nachdem sie einmal vereinsamt war, lange dauerte, bis sie mit der im 18. Jahrh. neu aufstrebenden Litteratur und Wissenschaft wieder Fühlung gewann.

Die ersten Spuren dafür, dass man sich ihrer Bedeutung für das Geistesleben wieder bewusst wurde, dass man begann, ihr auch theoretisch neben den übrigen Künsten einen ebenbürtigen Platz einzuräumen, zeigen sich um die Mitte des 18. Jahrh. Noch die zahlreichen Schriften von Mattheson, Marpurg und vielen anderen sind ausschließlich für Musiker bestimmt und stellen daher die Musik nicht in allgemeine Zusammenhänge. Dies that erst die im 18. Jahrh. mächtig aufblühende Ästhetik, welche ihrer Natur nach dazu gedrängt wurde, alle Künste zu umfassen und sich nicht speziell an Fachleute, sondern an alle philosophisch Gebildeten zu wenden. Der Anstoß zu einer derartigen Behandlung der Musik ging von Frankreich aus und zwar wohl hauptsächlich von Batteux und J. J. Rousseau, die beide auf Deutschland sehr bedeutenden Einfluss gewannen. Batteux wurde zweimal ins Deutsche übersetzt, von J. A. Schlegel und W. Ramler. Eine in der Hauptsache gegen seine Ansichten gerichtete Schrift

übersetzte J. A. Hiller[1]. Sie war anonym erschienen und ist, wie in dem Exemplar der Münchner Hof- und Staatsbibliothek festgestellt wurde, von Chabanon verfasst. Unter den deutschen Ästhetikern sprechen z. B: Baumgarten und Sulzer über Musik. Lessing, der mit Ph. E. Bach und mit Marpurg persönlich verkehrte, hatte den Plan, in einem 2. oder 3. Teil des »Laokoon« die Grenzen der Musik gegen die übrigen Künste zu bestimmen. In der sog. Geniezeit stand die Musik schon in so enger Verbindung mit dem übrigen Geistesleben, dass sich auch in ihrer Behandlung der »Sturm- und Drang« deutlich zu erkennen giebt, so bei Heinse, der in dem Roman »Hildegart von Hohenthal« mit demselben Enthusiasmus über Musik spricht, der ihm sonst für die Malerei zu Gebote steht, und bei Schubart in seinen »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst«, welche sein Sohn 1793 herausgab.

Allmählich erweiterte sich auch der Gesichtskreis der deutschen Komponisten wieder. Die Verbindung Glucks mit bedeutenden Dichtern, wie Klopstock und Wieland, und sein gelegentliches Hervortreten als Musikschriftsteller sind allerdings noch als Ausnahmserscheinungen zu betrachten, die sich aus seiner Individualität erklären. Bach und Händel, Telemann und Hasse, Haydn und Mozart wollten nichts mehr sein als Musiker und hatten auch für die Vergangenheit ihrer Kunst nur insoweit Interesse, als sie auf ihr eigenes Schaffen befruchtend wirken konnte.

Ganz anders ist es schon bei Beethoven. Er war in politischer und religiöser Hinsicht von den Ideen der französischen Revolution beeinflusst und neigte auch zur Philosophie. Er hatte also auch zu außerkünstlerischen Fragen selbständig Stellung genommen.

Noch deutlicher zeigt sich die sich vollziehende Verbindung der Musiker mit dem übrigen Leben in Norddeutschland, wo erst der Klassizismus und dann die Romantik eine Blüte aller geistigen Bestrebungen entfaltete, wie man sie damals in Österreich nicht kannte. J. A. Hiller, der bedeutendste unter den deutschen Singspielkomponisten, veröffentlichte »Lebensbeschreibungen berühmter Tonkünstler und Musikgelehrten« und gab die erste musikalische Zeitschrift[2] heraus, welche von vornherein darauf angelegt war, Beiträge fremder Mitarbeiter aufzunehmen, während die bisherigen Zeitschriften im wesentlichen von dem Herausgeber verfasst waren. Reichardt, dessen Kompositionen zu

[1] »Über die Musik und deren Wirkungen« mit Anmerkungen herausgegeben von J. A. Hiller, Leipzig 1781, bei Friedr. Gotthold Jakobäer u. Sohn.

[2] Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend, 1756—60.

seiner Zeit hochgeschätzt wurden, bethätigte sich nicht nur als eifriger Musikschriftsteller, sondern beteiligte sich auch, wie Zelter bezeugt, an dem Streit, ob Lessing Spinozist gewesen sei oder nicht. Zelter selbst, der sich hauptsächlich durch die Kompositionen der Lieder von Goethe bekannt machte, war fähig, mit diesem eine ausführliche Korrespondenz zu unterhalten, in welcher die auf Musik bezüglichen Erörterungen nur den geringsten Raum beanspruchen. Im Laufe des 19. Jahrhunderts traten immer mehr Komponisten als Musikschriftsteller und sogar als Dichter hervor, und das Interesse für die theoretischen Fragen, welche sich an die Musik knüpfen, gewann immer mehr an Ausdehnung.

Wir haben gesehen, wie die Stellung, welche die Musik in der 2. Hälfte des 18. Jahrh. zu erringen begann, dem Universalismus der Romantiker entgegenkam. Daher war es natürlich, dass von der Romantik reiche Anregungen für die Musik ausgingen, welche hauptsächlich historischer Art waren.

Die Pflege der Musikgeschichte hatte schon im 18. Jahrh. einen bedeutenden Aufschwung genommen. Die erste Musikgeschichte in deutscher Sprache hatte schon 1690 Wolfgang Caspar Printz (von Waldthurn), Kantor in Sorau, herausgegeben[1]. Doch ist sie im wesentlichen nichts anderes als eine Sammlung chronologisch geordneter und mit ungeheurer Belesenheit, aber kritiklos zusammengetragener Notizen. Dagegen ist ein grundlegendes Werk das erste deutsche Musiklexikon, 1732 von Johann Gottfried Walther, dem Freunde Bachs, herausgegeben[2]. Es enthält sich jedes Urteils über die angeführten Komponisten, ist aber in den bibliographischen Angaben so genau und zuverlässig, dass es die wichtigste Quelle für alle späteren lexikographischen Werke wurde. Ebenso unentbehrlich wurde ein Werk anderer Art, nämlich eine große Sammlung musiktheoretischer Schriften des Mittelalters, welche der Fürstabt Gerbert von St. Blasien 1784 veröffentlichte[3]. Außerdem schrieb er eine Geschichte der Kirchenmusik in lateinischer Sprache[4] und giebt dadurch zu erkennen, dass er sich nur an die Gelehrten wenden will.

Forkel dagegen machte, jedenfalls durch die Engländer Hawkins und Burney angeregt, mit seiner »Allgemeinen Geschichte der Musik« in Deutschland den ersten, groß angelegten, aber Fragment gebliebenen Versuch, dieses Gebiet weiteren Kreisen zu erschließen. Er steht bereits auf dem Standpunkt der neueren Geschichtsschreibung, insofern er überall eine

---

[1] Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst. 1690.
[2] Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek. 1732.
[3] Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. 1784.
[4] De cantu et musica sacra. 1774.

kontinuierliche Entwickelung nachzuweisen sucht. Doch hält er sich nach Art der älteren Musikschriftsteller noch zu sehr an die theoretischen Schriften der früheren Epochen und zu wenig an die Kompositionen selbst; auch tritt in seinen Urteilen noch der Hochmut des Rationalisten des 18. Jahrh. hervor. Ferner hatte er zahlreiche Messen der besten Meister des 16. Jahrh. in moderne Notenschrift übertragen, und nur der Zufall hinderte den Druck dieses Werkes.

Wenn bei Forkel das rein theoretische Interesse an der Entwickelung der Musik offenbar ebenso stark war, wie dasjenige, dem modernen Menschen den Genuss der älteren Tonwerke zu ermöglichen, so tritt letzteres bei den Romantikern, welche nicht nur die Wissenschaft, sondern auch das ganze Leben umgestalten wollten, entschieden in den Vordergrund. Dass die Wiederbelebung der älteren Musik, die sich nun zu vollziehen begann und die noch heute ihr Ende nicht erreicht hat, eine Folge der Beschäftigung mit dem Mittelalter war, müßten wir annehmen, auch wenn es uns nicht von Rochlitz[1] ausdrücklich bezeugt wäre. Die Musik des eigentlichen Mittelalters, soweit sie erhalten ist, bot kaum etwas, das im 19. Jahrh. hätte Eingang finden können. So war es natürlich, dass man sich an die Blüte der Tonkunst im 16. Jahrh. hielt. Der erste, welcher in Deutschland auf Palestrina hinwies, war Reichardt[2]. Er besaß zahlreiche seiner Werke und trat mit Nachdruck und Begeisterung für ihn ein. Seine Vorliebe für ihn übertrug sich auf Wackenroder und Tieck, welche als Jünglinge in regem Verkehr mit ihm standen. In den Schriften Wackenroders finden sich verschiedene Stellen voll schwärmerischer Begeisterung für den alten Acapellagesang[3]. Tieck wies im »Phantasus« auf die altitalienische Kirchenmusik hin[4]. Ihm folgte E. Th. A. Hoffmann, selbst Musiker, in den »Kreisleriana«, im »Kater Murr« etc. A. W. Schlegel scheint, nach den Andeutungen in seinen 1801 in Berlin gehaltenen Vorlesungen zu urteilen, in der alten Kirchenmusik die einzig wahre Tonkunst erblickt zu haben.

Diese Begeisterung der Romantiker für Palestrina und seine Nachfolger hängt mit dem bei ihnen stark ausgeprägten, wenn nicht religiösen, so doch mystischen Empfinden und wohl auch

---

[1] Für Freunde der Tonkunst. II. Bd. S. 351.

[2] Reichardt, Musikalisches Kunstmagazin. II. Bd. S. 16, 19 und 55. In England war Burney vorangegangen, 1772 in seiner »General history of music«.

[3] S. z. B. in den »Fantasieen über die Kunst von einem kunstliebenden Klosterbruder« den Aufsatz »von den verschiedenen Gattungen in jeder Kunst und insbesondere von verschiedenen Arten der Kirchenmusik«. S. 210.

[4] Ludwig Tiecks Schriften (Berlin bei G. Reimer. 1828). IV. Bd. S. 426 ff.

mit ihrer daraus entspringenden Neigung zum Katholizismus zusammen. Überhaupt war die religiöse Reaktion, die sich teils als Opposition gegen die Aufklärung, teils infolge des Napoleonischen Druckes und der Freiheitskriege vollzog, der Wiederbelebung der älteren Musik, die ja zum weitaus größten Teil Gesangsmusik kirchlichen Inhalts ist, besonders günstig. Rochlitz erzählt in einem 1822 geschriebenen und im 4. Band seines Werkes »Für Freunde der Tonkunst« abgedruckten Briefe aus Wien, dass hier von vornehmen Dilettanten im Familienkreise alte Kirchenstücke aufgeführt würden. Derartige private Singgesellschaften bildeten sich um diese Zeit vielfach. Zu den ersten gehörte die J. A. Hillers in Leipzig und die 1789 in Berlin enstandene, aus welcher bald die Singakademie hervorging. Eine andere begründete und leitete der berühmte Rechtsgelehrte Thibaut in Heidelberg. Auch im Hause Goethes versammelten sich zeitweise jeden Sonntag einige wenige Vertraute, um kirchliche oder doch ernste Chöre auszuführen. Nur ungern duldete er bei diesen Zusammenkünften hie und da weltliche Sologesänge. Im 2. Bande des genannten Werkes entwirft Rochlitz unter dem Titel: »Häusliche Musik« das Bild seines Ideals einer solcher Vereinigung: nur Meisterwerke sollen gesungen und zuvor soll ihre Stilart und ihre musikgeschichtliche Stellung in kurzen Worten erläutert werden. Er selbst verwirklichte dieses Ideal annähernd, indem er 1829 vor gemischtem Publikum Vorlesungen über die Gesangsmusik der letzten drei Jahrhunderte hielt und dabei zahlreiche Beispiele singen ließ.

Es ist möglich, dass er unter der Vertiefung des Lebens, welche, wie er meinte, sich zu seiner Zeit geltend machte, und auf welche er die Wiedererweckung der älteren Tonkunst zum Teil zurückführt[1], die religiöse Reaktion versteht, von welcher wir oben gesprochen haben. Den zweiten Grund für die immer zunehmende Beschäftigung mit den alten Meistern sieht er mit Recht darin, dass tiefer empfindende Naturen der oberflächlichen Musikpflege, wie sie damals vorherrschend war, überdrüßig werden mussten und sich daher den Schätzen der Vergangenheit zuwandten. Nach dem Sturze Napoleons ging durch ganz Europa das Streben nach harmlosem, nicht aufregendem, aber auch nicht tiefgehendem Lebensgenuss. Diesem Bedürfnis kam auf musikalischem Gebiete Rossini in der geeignetsten Weise entgegen. Aber von der einseitigen Bevorzugung seiner Opern, welche alle Bühnen überschwemmten, mussten sich diejenigen, welche es mit der Tonkunst ernst nahmen, abgestoßen fühlen; ihnen konnte,

[1] Besprechung der Johannespassion von Bach: »Für Freunde der Tonkunst«. IV. Bd.

nachdem einmal Mozart, Beethoven und Cherubini gewirkt hatten, und in einer Zeit, in welcher eine romantische Richtung bestrebt war, das Gemüt des Hörers im tiefsten Innern zu ergreifen, die Art, wie Rossini ernste und tragische Stoffe zu behandeln pflegte, unmöglich genügen; denn er setzte im wesentlichen die altüberlieferte Opera seria fort, welche der Tradition gemäß in Text und Musik die Forderungen der Dramatik nur wenig berücksichtigte und die Tragik des Stoffes nur selten zu ihrem Rechte kommen ließ. Nur »Wilhelm Tell« macht hiervon eine Ausnahme. Für dieses Werk nahm er sich die große französische Oper zum Vorbild und vermöge seiner genialen Begabung gelang es ihm, seine reiche Melodik und die Vorzüge des neuen Stils zu vereinigen. Ebenso nehmen seine komischen Opern unter seinen Werken eine Sonderstellung ein. Von jeher hat sich die Opera buffa von den Fehlern der Opera seria freigehalten, und Rossinis »Barbier von Sevilla« bildet den glänzenden Abschluss einer Reihe genialer komischer Opern, welche mit der »Serva Padrona« von Pergolese beginnt. So ist es natürlich, dass sich von den etwa 80 Opern Rossinis in Deutschland fast nur der »Tell« und der »Barbier« gehalten haben. Aber in den ersten Dezennien unseres Jahrhunderts wurden nicht nur alle Werke Rossinis, sondern auch diejenigen seiner Nachfolger, welche ihnen an Wert meist nachstehen, mit Jubel aufgenommen. Das italienische Gesangsvirtuosentum führte im Theater die Herrschaft.

Ganz ähnlich verhielt es sich mit dem Konzertwesen. Zwar wurden die Instrumentalwerke Haydns, Mozarts und des jungen und mittleren Beethoven aufgeführt, und auch andere bedeutende Komponisten, wie namentlich Spohr und Weber, dann aber auch Hummel, Ferdinand Ries, Kalliwoda etc. kamen zu hohem Ansehen. Aber daneben machte sich ein Virtuosentum auf allen nur denkbaren Instrumenten breit, und die Programme wimmelten von unbedeutenden Konzerten, Phantasien und Variationen über Opernthemen, nicht nur für Klavier oder Violine, sondern auch für Flöte, Klarinette, Waldhorn, ja sogar Posaune und Fagott. Wie weit die rein äußerliche Spielerei mit der Tonkunst getrieben wurde, geht beispielsweise aus einer Recension Webers[1] über ein Konzert in Prag hervor, in welchem zum Schluss Hummel und ein Geiger zusammen aus dem Stegreif phantasierten. Selbstverständlich verurteilt Weber dieses Kunststück.

Man könnte meinen, dass die nächstliegende und beste Waffe zur Bekämpfung dieser Zustände die Pflege der letzten Werke Beethovens gewesen sei. Aber für diese fehlte damals auch den

[1] Carl Maria von Weber, ein Lebensbild von Max Maria von Weber. III. Bd.

bedeutendsten Musikern das rechte Verständnis; verhielt sich doch selbst ein Mann wie Spohr ablehnend gegen sie. Die Dilettantenchöre, welche sich nun allmählich zum Segen für die Tonkunst bildeten, wandten sich vielmehr den Kirchenstücken und Oratorien der alten Meister zu und brachten sie zu öffentlichen Aufführungen. Diese Chöre, welche häufig aus den privaten Singgesellschaften hervorgingen, waren eine ganz neue Erscheinung. Früher war die Chormusik fast ausschließlich an die Kirche gebunden gewesen; aber auf protestantischer Seite hatte der Rationalismus die Kirchenmusik fast völlig verschwinden lassen. Daher entstanden und verbreiteten sich die öffentlichen Dilettantenchöre zuerst in Norddeutschland, während Süddeutschland und Österreich, wo der katholische Gottesdienst immer Chormusik bot, nur langsam nachfolgten. Die ersten Konzertchöre überhaupt kamen schon vor der Mitte des 18. Jahrh. in England auf. Nur hier konnte Händel seine Oratorien aufführen hören. Gerade diese Werke waren später eine Hauptveranlassung für die Entwickelung der deutschen Konzertchöre; denn die Wiederbelebung der älteren Musik blieb nicht bei den Italienern stehen, sondern bezog sich ebensowohl auch auf Bach und Händel. Wenn sich auch der öffentliche Chorgesang keineswegs auf die Wiedergabe der älteren Werke beschränkte, so wurde er doch für deren Neubelebung eines der wichtigsten und unentbehrlichsten Organe.

Es ist von vornherein anzunehmen, dass die ältere Musik, welche das 19. Jahrh. der Vergessenheit entriss, auf die Komponisten nicht ohne Einfluss bleiben konnte. Die Untersuchung dieses Einflusses muss uns einerseits darüber belehren, ob und wie weit das Studium der Musikgeschichte, ohne welches die Wiederbelebung nicht möglich gewesen wäre, imstande ist, auf den schaffenden Tonkünstler einzuwirken; andererseits muss sie uns einen Einblick in die schöpferische Thätigkeit des Komponisten gewähren, indem sie zeigt, wie er Anregungen aufnimmt und verarbeitet. Bevor wir sie aber beginnen können, müssen wir die Wiederbelebung der älteren Musik noch etwas genauer ins einzelne verfolgen, um ein Bild von dem zu gewinnen, was im Laufe des 19. Jahrh. den verschiedenen Komponisten vorlag.

Zunächst müssen wir uns darüber klar werden, was in unserem Falle unter älterer Musik zu verstehen ist. Im großen und ganzen sind darunter diejenigen Tonwerke zu verstehen, welche von Beginn des 16. bis um die Mitte des 18. Jahrh. entstanden, die Oper ausgenommen, da dieselbe, was ihren Entwickelungsgang betrifft, völlig für sich steht, wie wir später sehen werden. Auch stammen die Versuche, die vor-Glucksche Oper wieder zu

belcben, erst aus allerneuster Zeit und sind noch ganz vereinzelt. Bis jetzt scheinen sie sich auf einige Aufführungen der »Serva Padrona« von Pergolese zu beschränken. Auf den übrigen Gebieten hielt man sich zuerst als an das Nächstliegende einerseits an die Italiener des 16. Jahrh., deren Werke wenigstens in der päpstlichen Kapelle noch lebendig waren, andererseits an Bach und Händel, die zeitlich noch nicht soweit zurücklagen, um übersehen werden zu können. Von den Italienern ging man später auf die Niederländer zurück, von Bach und Händel auf das 17. Jahrh., insbesondere auf Heinrich Schütz.

Dass gerade die Mitte des 18. Jahrh. der Zeitpunkt ist, von welchem an rückwärts dem 19. Jahrh. alles als alte Musik erscheint, hat seinen Grund in dem ungeheuren Umschwung, welcher sich gerade damals in der Tonkunst vollzog. Mit Recht bezeichnet Riehl diesen Umschwung in dem Artikel »Bach« der »Allgemeinen deutschen Biographie« als den größten, der in der Musikgeschichte jemals dagewesen sei. Hatte bis dahin, wieder abgesehen von der Oper, im wesentlichen die polyphone Schreibweise geherrscht, so trat jetzt eine durchsichtige Homophonie ein, wie überhaupt J. Haydn, der Begründer der neuen Epoche, der Volksmusik eine viel unmittelbarere Beteiligung an dem höheren Kunstwerke gestattete, als dies bisher in den Choralbearbeitungen und in den veredelten Tanzformen geschehen war. Derselbe Zug zur Volkstümlichkeit zeigt sich in dem Aufkommen und der fast ausschließlichen Herrschaft der modernen, von Ph. E. Bach und Haydn geschaffenen Sonatenform, welche sich zwar zum Teil aus den für die ablaufende Epoche charakteristischen Formen, nämlich aus der Kirchensonate, der Kammersonate und der Suite entwickelte, welche aber doch als wesentlich neue Bildung betrachtet werden muss. Die volkstümlichen Elemente bestehen abgesehen von der Homophonie in dem scharfen Abschlusse des 1. Teiles, in seiner Wiederholung, in der motivischen Durchführung seiner Themen und in der Rückkehr in den Anfang. Das Gesagte bezieht sich selbstverständlich nur auf den 1. Sonatensatz; die übrigen Sätze zeigen gegenüber ihrer Behandlung in der früheren Sonate keine durchgreifenden Unterschiede. — Eine noch populärere Form ist das einstimmige Lied, wie es seit etwa 1750 namentlich von J. A. Hiller und J. A. P. Schulz, später von Reichardt und Zelter gepflegt wurde. Die Melodik ist durchaus sanglich, die Rhythmisierung und Gliederung übersichtlich, die Begleitung möglichst einfach. Die Volksmäßigkeit wurde mit Bewusstsein von J. A. P. Schulz in seinen »Liedern im Volkston« angestrebt. Im übrigen brachte die klassische Periode trotz der Oratorien Haydns, des Requiems von Mozart und der »Missa solemnis« einen Rückgang der Gesangsmusik und die

Vorherrschaft der Instrumentalmusik, während letztere früher die zweite Stelle eingenommen hatte und erst durch Bach zur Gleichberechtigung mit dem Gesang erhoben worden war. Das durch die Klassiker begründete Verhältnis besteht noch jetzt, wie überhaupt ihre Epoche, was ihre Nachwirkung betrifft, noch nicht abgeschlossen ist. Riehl betont auch, dass sich um die Mitte des 18. Jahrh. der Schwerpunkt der Musikpflege von Norddeutschland nach Österreich verlegte, so dass schon durch den Unterschied im Volkscharakter, im Bekenntnis und in den sonstigen Zuständen ein Umschwung bedingt war.

Betrachten wir nun zunächst die Wiederbelebung der älteren katholisch-kirchlichen Tonkunst etwas näher. Schon unter Fasch, gest. 1800, dem Begründer der Berliner Singakademie, besaß dieselbe nach Zelter[1] Werke von Palestrina, Allegri, Benevoli, Caniciari, Durante und Leo. Fasch selbst wurde durch eine 16stimmige Messe von Benevoli, welche Reichardt aus Italien mitbrachte, nicht nur dazu angeregt, eine ebensolche zu komponieren, sondern er scheint sich auch erst seitdem intensiver mit den alten Italienern beschäftigt zu haben[2]. Was damals von älterer Kirchenmusik gedruckt oder gestochen vorlag, beschränkte sich im allgemeinen auf die in historischen und theoretischen oder halbtheoretischen Werken angeführten Musterbeispiele. Insbesondere war man einerseits auf Burney, Hawkins, und Laborde, andererseits auf die »Arte pratica di Contrapunto« von Paolucci, erschienen 1765, und auf Martinis »Saggio fondamentale pratico di Contrapunto«, erschienen 1774—75, angewiesen. In selbständigen Drucken waren nur erschienen »La musica, chè si canta annualmente nelle fúnzioni della Settimana santa nella capella pontificia composta dal Palestrina, Allegri e Bai«, herausgegeben von Burney 1771, und die Psalmen von Hans Leo Hassler, herausgegeben von Kirnberger, 1777 bei Breitkopf. Ihre verhältnismäßig reiche und rasch anwachsende Bibliothek verdankte die Singakademie der unermüdlichen Thätigkeit Faschs im Abschreiben. Aber in dem Verzeichnis der öffentlich aufgeführten Werke, das Blumner seiner »Geschichte der Singakademie«, 1891 erschienen, beigab, findet sich vor 1829 keiner der bei Zelter genannten Namen und in diesem Jahre nur Durante und Leo. Von Palestrina, dessen Kompositionen schon seit 1801 bei den Singübungen Verwendung fanden, kam erst 1844 ein Werk zur öffentlichen Aufführung[3], wogegen bis 1891 Allegri und Bene-

[1] Zelter, Lebensgeschichte Faschs. Berlin 1801.

[2] Vergl. neben Zelter auch Winterfeld, »Über Faschs Gesangswerke«. Berlin 1839.

[3] Wenn Ph. Spitta in dem Aufsatz »Palestrina im 16. und 19. Jahrh.« Deutsche Rundschau 1894, Aprilheft, sagt, in der Singakademie seien Werke

voli überhaupt nicht vertreten sind. Man muss eben bedenken, dass in der ersten Zeit der Dilettantenchöre die Einstudierung mit großen Schwierigkeiten verbunden war und nur langsam von statten ging, und dass man sich selbst heute noch scheut, die alten Acapellachöre, welche dem Publikum zunächst als etwas Fremdartiges erscheinen, häufig in der Öffentlichkeit zu Gehör zu bringen. Allerdings zog die Singakademie im Laufe der Zeit noch einige andere Kirchenkomponisten in den Kreis ihrer Aufführungen, so schon 1829 Lotti mit dem berühmten »Crucifixus«, das seitdem oft gegeben wurde, ferner die Deutschen Gallus und Rosenmüller, den späten Italiener Jomelli, diesen freilich mit seinem begleiteten Requiem etc. etc. Aber im ganzen trat die Pflege der katholischen Kirchenmusik gegen diejenige Bachs und des Oratoriums zurück, wie es im protestantischen Norddeutschland und bei den Aufführungen im Konzertsaal natürlich war. Ebenso gestaltete sich das Verhältnis in den zahlreichen Chorvereinen, welche nach dem Muster der Singakademie in den ersten Dezennien unseres Jahrhunderts entstanden.

Überhaupt fasste man die alten Kirchenkompositionen, solange ihre Pflege auf Norddeutschland und auf die Dilettantenchöre beschränkt blieb, als selbständige Tonschöpfungen auf, und beurteilte sie nach ihrem rein musikalischen Wert. Dagegen konnte ihr enger Zusammenhang mit der Liturgie nur im katholischen Süddeutschland und in der Kirche selbst erkannt werden und in der Praxis Verwertung finden. Infolgedessen vollzog sich hier ihre eigentliche Wiederbelebung, welche noch dadurch begünstigt wurde, dass durch die päpstliche Kapelle in Rom einige Hauptwerke immer lebendig erhalten worden waren. Allerdings war der erste, welcher den Mut hatte, die gebräuchlichen Messen und darunter auch diejenigen Haydns und Mozarts als unkirchlich anzugreifen, ein Norddeutscher, nämlich Tieck, welcher, wie bereits erwähnt[1], im »Phantasus« empfahl, sie durch die altitalienischen Kirchenkomponisten zu ersetzen[2].

Weit schärfer ging Thibaut in Heidelberg in seiner Schrift »Über Reinheit der Tonkunst« vor. Er ist kein Feind der weltlichen Musik; aber er unterscheidet genau zwischen dem, was in den Gottesdienst gehört und was nicht. Darin werden wir ihm

---

von Palestrina zum ersten Male 1801, und dann häufiger seit 1815 gesungen worden, so kann sich das nur auf die Übungen beziehen, wie sich aus Blumners »Geschichte der Singakademie«, Seite 33 und 43 ergiebt.

[1] S. Anm. 4 auf S. 6.

[2] Dieselben Ansichten spricht auch E. Th. A. Hoffmann aus; vergl. E. T. A. Hoffmanns musikalische Schriften. Herausgegeben von H. vom Ende. Köln-Leipzig.

völlig beistimmen, dass uns die gottesdienstliche Musik nicht an weltliche Kompositionen erinnern darf, wie dies bei Haydn und Mozart häufig der Fall ist, und dass deren Messen mit ihren vielen Soli, mit der wenig kontrapunktischen Führung der Chöre und mit der symphonischen Behandlung des Orchesters nur in den seltensten Fällen den Ton der Erhabenheit und weihevollen Ruhe treffen, wie er für die Kirche geboten ist, dass dagegen die Messen Palestrinas und seiner Nachfolger diesen Forderungen in vollkommenster Weise entsprechen. Auch darin werden wir ihm Recht geben, dass die Italiener des 18. Jahrh. den Geschmack verweichlichten und dass Werke wie das »Stabat mater« von Pergolese nicht als Ideal der Kirchenmusik gelten können. Aber seine Begeisterung für echte Kirchenmusik führte ihn soweit, dass er außer der Orgel alle Instrumente aus dem Gottesdienst verbannt wissen wollte. Damit wäre nicht nur vieles Schöne der katholischen Kirchenmusik, sondern abgesehen vom Gemeindegesang und den Resten der Liturgie auch die ganze protestantische gottesdienstliche Tonkunst, welche in Bach ihren idealen Vertreter hat, verurteilt. Freilich konnte Thibaut von den Kirchenwerken Bachs nur verschwindend weniges kennen, sonst wäre es ihm wohl klar geworden, dass der Wert einer Kirchenmusik weniger von den Mitteln abhängt, deren man sich bedient, als von der Art, wie man dieselben anwendet. Als in der 2. Hälfte des 17. Jahrh. Arie und Recitativ aus der Oper in die protestantische Kirche eindrangen, klagte man viel und mit Recht über Verweltlichung der Kirchenmusik. Da kam Bach und schuf aus Arie, Chor, Recitativ und Choral und unter ausgiebiger Benutzung der Instrumente die Kirchenkantate, in welcher alle Formen dem gottesdienstlichen Zweck so angepasst und so zu einem einheitlichen Kunstwerk verbunden sind, dass sich nirgends mehr ein Widerspruch fühlbar macht und wir eine ideale Kirchenmusik vor uns haben [1]. Ein ganz ähnlicher Entwickelungsgang lässt sich übrigens in der katholischen Kirche beobachten. Die Mehrstimmigkeit entstand in der weltlichen Musik und drang von da allmählich in die Kirche ein. Aber trotzdem war es einem Palestrina möglich, auf Grundlage dieser Mehrstimmigkeit einen kirchlichen Stil zu schaffen, der uns noch heute als Idealstil für die katholische Kirchenmusik gilt.

Kretzschmar meint [2], Thibaut sei infolge des selbstbewussten

---

[1] Vergl. »J. S. Bach« von Spitta und von demselben Nr. 1 der bei Breitkopf & Härtel erschienenen »Sammlung musikalischer Vorträge«.

[2] Kretzschmar, »Chorgesang, Singechöre und Chorvereine« in der bei Breitkopf & Härtel erschienenen »Sammlung musikalischer Vorträge«, Serie 1, S. 409, und von demselben ebenda: »Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Deutschland«. Serie 3, S. 32.

Tones, mit welchem er, der Dilettant, den Musikern gegenübertrat, anfangs ohne Einfluss geblieben. Immerhin wurde seine Schrift öfters aufgelegt. Bei den Musikern fand sie geteilte Aufnahme; während beispielsweise Moritz Hauptmann in einem Briefe an seinen Freund Hauser[1] aus dem Jahre 1825 ein geringschätziges Urteil über sie fällt, wurde sie, allerdings später, von Schumann warm empfohlen[2]. — Hauptmann hatte damals überhaupt von Palestrina und seinen Zeitgenossen eine wenig hohe Meinung; in dem angeführten Briefe sagt er unter anderem: »Alle Achtung für die alten Herren; aber ihre Arbeiten, wo sie hingehören, in die Geschichte der Musik.« Doch änderte er seine Ansicht bald, und diese Entwickelung zu beobachten, ist sehr lehrreich. Sein Aufenthalt in Rom 1829 veranlasste ihn, sich näher mit der alten Kirchenmusik zu beschäftigen; er schrieb damals das »Miserere« von Allegri ab und suchte überhaupt in das Wesen der altkirchlichen Tonkunst einzudringen[3]. In einem Briefe von 1831 erzählt er, dass er die »Missa papae Marcelli« kopiere und dass er sich an dem »Stabat mater« häufig erquicke[4]. 1834 spricht er den Wunsch aus[5], es möchten die wichtigsten Werke Palestrinas nach den Partituren Bainis herausgegeben werden; um diese Zeit ist er zu der Überzeugung gelangt, dass die Musik Palestrinas die einzig wirkliche Kirchenmusik sei[6]. Dieser Auffassung ist er sein ganzes Leben hindurch treu geblieben. —

Derjenige, welcher die Erneuerung der älteren Kirchenmusik im katholischen Gottesdienste praktisch anbahnte, war Thibauts Freund, Kaspar Ett (1788—1849). Er war Kapellmeister an der Michaelskirche in München und brachte als solcher am Karfreitag 1816 zum erstenmale in Deutschland einen alten Acapellachor im Gottesdienst zur Aufführung[7]. Seinen Bestre-

---

[1] S. Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser. Herausgeg. von Prof. Dr. Alfred Schöne. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1871. I. Band. S. 1—3.

[2] »Gesammelte Schriften über Musik und Musiker« von Robert Schumann. Leipzig, Georg Wiegands Verlag, 1875. II. Band. S. 370.

[3] S. Briefe. I. Band. S. 49.

[4] S. Briefe. I. Band. S. 131—132.

[5] S. Briefe. I. Band. S. 145.

[6] S. Briefe. I. Band. S. 149.

[7] Vergl.: »Erinnerungen an Kaspar Ett«, Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Herausgeg. von F. X. Haberl, Jahrg. 1891. Übrigens muss man annehmen, dass auch schon früher hie und da Kompositionen von Orlando Lasso und anderen alten Tonsetzern gesungen wurden, denn in alten Münchener Chorbüchern finden sich Taktstriche eingezeichnet, welche aus dem 18. Jahrh. stammen. Doch bildeten diese Aufführungen keineswegs die Grundlage einer kontinuierlichen Pflege der alten Kirchenmusik. Das Verdienst, eine solche angebahnt zu haben, gebührt entschieden Ett, obgleich auch er noch kein all-

bungen folgte später der Chor der Hofkirche in München, an dessen Spitze Aiblinger (1799 bis 1867) stand. So kam es, dass zunächst in München eine Blüte des Acapellagesanges herbeigeführt wurde, der im Laufe der Zeit die Messen mit Instrumentalbegleitung stark zurückdrängte.

Allmählich wurden diese Bestrebungen auch durch den Druck älterer Kirchenkompositionen gefördert. Schon in Gerbers neuem Tonkünstlerlexikon von 1812 wird die bei Kühnel in Leipzig erschienene »Musica sacra, quae cantatur quotannis per hebdomadam sanctam Romae in sacello pontificio« angeführt, eine Sammlung, welche das »Stabat mater«, die Improperien und die Motette »Fratres ego enim« von Palestrina, das »Miserere« von Bai und das von Allegri enthält. Auch scheint die um 1820 in Paris von A. Choron herausgegebene ganz ähnliche Sammlung auf Deutschland nicht ohne Wirkung geblieben zu sein; wenigstens wird sie von Thibaut erwähnt. 1818 plante das »Cäcilienbündnis« in München, eine 1747 gegründete Vereinigung kurfürstlicher Musiker, die Herausgabe alter Kirchenwerke in Lieferungen. Doch kam das Unternehmen nicht über die erste Probenummer und ein Vorwort hinaus, das unter anderen auch von Ett unterschrieben war. 1825 gab Kocher 4stimmige Kirchengesänge heraus, 1827 Tucher[1] »Kirchengesänge der berühmtesten älteren italienischen Meister, Anerio, Nanini, Palestrina, Vittoria«, nebenbei bemerkt, Beethoven gewidmet. 1825—41 ließ die Berliner Verlagshandlung Trautwein eine »Auswahl von Kirchenmusik« erscheinen. 1837 gab Dehn eine Sammlung weltlicher und kirchlicher Werke alter Meister heraus. 1838—40 veröffentlichte Rochlitz eine dreibändige Sammlung von Gesangsmusik der letzten drei Jahrhunderte; der erste Band enthält zahlreiche alte Kirchenstücke. Das wichtigste Sammelwerk aber, welches jetzt die Grundlage des gottesdienstlichen Acappellagesanges bildet, ist die »Musica divina« von Proske. Der erste Band erschien 1853, und nach dem Tode Proskes, 1861, wurde das Werk von Schrems, dann von Haberl fortgesetzt[2].

Die beiden letztgenannten gehören einem Kreise von Männern, meist Priestern, an, welcher die Bestrebungen Proskes fortsetzt und seinen Mittelpunkt in Regensburg hat. Es handelt sich darum, alles Unwürdige aus der Kirchenmusik zu verbannen

---

seitiges Verständnis der älteren kirchlichen Tonkunst besaß. Er verdarb vieles (durch willkürliche Bearbeitungen, Kürzungen etc.).

[1] In dem Seite 11, Anmerkung 3, angeführten Aufsatz von Spitta, S. 89, ist nicht ganz klar ausgesprochen, dass Tucher der süddeutschen Gruppe derjenigen Männer angehört, die sich um die Wiederbelebung der Kirchenmusik verdient gemacht haben.

[2] Vergl. »Trummer, die Musik vormals und jetzt. Frankfurt a/M. 1856«.

und sie ihrem hohen Zwecke völlig anzupassen. Mit Recht wird von dem Grundsatze ausgegangen, dass die Musik in der Kirche nicht Selbstzweck sein dürfe, sondern nur dazu da sei, die Textworte eindrucksvoller zu gestalten. Ihr Ziel suchen die Vertreter dieser Richtung teils durch eigene Kompositionen zu erreichen, auf welche wir später zu sprechen kommen, teils durch Neubelebung des Alten, soweit es ihren Prinzipien entspricht. Auch sie verwerfen im allgemeinen die Instrumente. Aber speziell auf die katholische Kirche angewendet und nicht streng formuliert, hat diese Forderung Sinn; denn einmal war der Gottesdienst, von einigen Ausnahmen abgesehen, von jeher auf dem bloßen Gesang begründet[1], und außerdem bilden die Worte der Messe einen wesentlichen Bestandteil der Liturgie, welche ganz bestimmte heilige Handlungen in sich begreift, und müssen daher möglichst deutlich und so, dass die Aufmerksamkeit nicht von ihnen abgelenkt werden kann, zum Ausdruck gelangen. Dagegen dient eine im protestantischen Gottesdienst aufgeführte Kantate, wenn sie auch nicht aus dem kirchlichen Rahmen herausfallen darf, doch mehr der Erbauung, als dass sie zu einer liturgischen Handlung gehörte, und kann daher freier gestaltet sein. Wer die Wirkung einer Instrumentalmesse innerhalb des katholischen Ritus mit derjenigen einer Acapellamesse verglichen hat, wird letzterer zweifellos den Vorzug geben.

Zu dem Regensburger Kreise, aus welchem 1868 infolge der energischen Thätigkeit Fr. Witts der »Allgemeine deutsche Cäcilienverein« hervorging, gehören von der älteren Generation noch die beiden Brüder Mettenleiter, von der jüngeren ihr Vetter C. Mettenleiter, ferner M. Haller, G. A. Weber, Fr. Könen und Andere. Jetzt ist Franz Xaver Haberl, 1840 geboren, seit 1871 in Regensburg, der Führer. Er gründete eine Schule für kirchliche Musik und gab von 1876 an den »Cäcilienkalender« heraus, welchen er seit 1885 als »Kirchenmusikalisches Jahrbuch« fortsetzt. Besondere Verdienste erwarb er sich um die Wiederbelebung der Werke Palestrinas. 1879 rief er den Palestrinaverein ins Leben und besorgte den größeren Teil der bei Breitkopf & Härtel erschienenen und 1894 vollendeten Gesamtausgabe. Dieselbe war schon 1862 von Th. de Witt, J. N. Rauch, Fr. Espagne und Fr. Commer begonnen worden. Letzterer betrieb

[1] Zwar haben die Forschungen der neuesten Zeit ergeben, dass man in der Kirchenmusik des 16. Jahrh. häufig Instrumente verwendete; aber sie hatten nur die Singstimmen mitzuspielen. Jedenfalls dienten sie nur zur Unterstützung unzureichender Chöre, so dass wir ein Recht haben, auf sie zu verzichten, wie es auch in der päpstlichen Kapelle geschieht. Immerhin ist daran festzuhalten, dass das 16. Jahrh. den Begriff des Acapellagesanges nicht in der Schärfe kannte, wie man bis vor kurzem glaubte.

die Herausgabe alter Kirchenmusik in großartigem Maßstab. Er veröffentlichte eine »Musica sacra XVI, XVII säculorum« in 26 Bänden, ferner 2 Bände »Cantica sacra« und »Collectio operum musicorum Battavorum säculi XVI«, 12 Bände.

Die Wiederbelebung der Niederländer begann, wie bereits gesagt und wie es natürlich war, etwas später als die der Italiener. Allerdings hatte Forkel mit der erwähnten Übertragung niederländischer Messen einen sehr frühen Versuch gemacht, der aber für die Praxis ohne Bedeutung geblieben war. Sicher gaben das Antwerpener Preisausschreiben und die beiden 1829 preisgekrönten Schriften von Kiesewetter und Fétis einen bedeutenden Anstoß zur Beschäftigung mit den Niederländern. 1838 gab Dehn die berühmten Bußpsalmen von Orlando Lasso heraus. In der Sammlung von Rochlitz finden sich bereits Sätze von Ockenheim, Hobrecht, Josquin etc. Dann folgte Commer. Eine höchst wichtige Etappe auf diesem Wege wird die Gesamtausgabe der Werke Orlando Lassos bilden, von welcher bis jetzt 10 Bände erschienen sind, die aber etwa 40 umfassen wird.

In der kirchlichen Praxis unserer Zeit stehen die Niederländer gegen die Italiener zurück. Diese Zurücksetzung ist in Bezug auf die Niederländer vor Orlando Lasso bis zu einem gewissen Grade berechtigt, da sie zwar sehr Bedeutendes leisteten, aber, indem sie die polyphone Schreibweise auf die höchste Spitze trieben und die Verständlichkeit des Textes vernachlässigten, doch keine ideale Kirchenmusik schufen. Lasso selbst dagegen verdiente einen ebenbürtigen Platz neben Palestrina.

Naturgemäß berücksichtigte man auch die Acapellawerke des 17. und 18. Jahrhunderts und zwar nicht nur diejenigen, welche, in der späteren römischen Schule entstanden, den Palestrinastil fortsetzen, sondern auch die freieren eines Lotti etc., deren Verbindung mit der übrigen Liturgie freilich schon eine losere ist. Aber ebenso natürlich war es, dass das Streben, die alte Kirchenmusik wieder in den Gottesdienst einzuführen, den von der Orgel und anderen Instrumenten begleiteten Messen und sonstigen Kirchenstücken des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht zu gute kam, da in denselben die Musik immer mehr als Selbstzweck hervortritt, indem sie immer mehr weltliche Elemente in sich aufnahm und sich immer weiter vom Zusammenhange mit den Priestergesängen entfernte. Das Wenige, was bis jetzt zur Neubelebung dieser, rein musikalisch betrachtet, zum Teil höchst bedeutenden Werke geschehen ist, haben wir den Chorvereinen und den für ihren Gebrauch bestimmten Neuausgaben zu verdanken.

Als Vororte der Pflege der älteren katholischen Kirchenmusik und namentlich des Acapellagesanges können jetzt wohl Regens-

burg, München und Mainz gelten. In Deutschland hat man auf diesem Gebiete alle übrigen Völker überflügelt.

Hatte die Wiederbelebung der älteren katholischen Tonkunst hauptsächlich in der Kirche und für dieselbe stattgefunden, so ging dagegen die Wiederbelebung der Werke J. S. Bachs keineswegs von der protestantischen Kirche aus und hat auch bis heute nur geringe Wirkung auf dieselbe ausgeübt. Diese Verschiedenheit hat ihren Grund teils darin, dass sich die Aufmerksamkeit zuerst auf Bachs Instrumentalmusik, also auf seine außerkirchlichen Werke richtete, hauptsächlich aber in dem Verschwinden des Chorgesanges aus dem protestantischen Gottesdienst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Der letztere Umstand giebt uns zum Teil die Erklärung, wieso die Werke eines Genies ersten Ranges, wie Bach, so rasch nach dessen Tode in Vergessenheit geraten konnten: der Rationalismus, welcher die Kirchenmusik ebenso wie die Ausschmückung der Kirchen nur als äußeren Zierrat betrachtete, der mit der Vernunft nichts zu schaffen habe und darum beseitigt werden müsse, griff eben immer weiter um sich und drang schließlich auch in Leipzig ein, wo Rochlitz, 1769 geboren, als Knabe doch noch die großen Passionen mitgesungen hatte. Nur die Motetten wurden durch Tradition in der Thomaskirche stets lebendig erhalten.

Übrigens war in dem weitaus größten Teile von Deutschland Bach nicht vergessen, sondern überhaupt nie bekannt geworden. Seiner äußeren Lebensstellung nach war er eben ein Kantor, wie viele andere auch, welche für fast jeden Sonn- und Feiertag eine Kirchenmusik zu schreiben hatten, die sie aber nie oder höchst selten in Druck gaben und die auch abschriftlich selten über ihren Entstehungsort hinauskam. Kretzschmar hat sich in dem »Führer durch den Konzertsaal« bemüht, alles zusammenzutragen, was auf eine Bekanntschaft mit der Matthäuspassion außerhalb Leipzigs hinweisen könnte; doch ist es verschwindend wenig und teilweise nicht einmal sicher. Seine Orgelkompositionen schrieb Bach für den eigenen Gebrauch, seine meiste Kammermusik im Dienste eines Fürsten, so dass ihm auch für diese Zweige seines Schaffens die Veröffentlichung durch den Druck fernliegen musste. Von der Fülle seiner Werke gab er nur die »Klavierübung«, das »musikalische Opfer«, »sechs dreistimmige Choralvorspiele« und »einige kanonische Veränderungen über: Vom Himmel hoch« heraus. Nach seinem Tode erschien noch »die Kunst der Fuge« und eine Sammlung seiner vierstimmigen Choräle. Das waren freilich alles wertvolle Werke, aus denen man sein Genie hätte erkennen können. Aber bei seinen Zeitgenossen war er nur als einer der größten Orgelspieler und als erstaunlich gewandter Kontrapunktiker berühmt. Dass man im

allgemeinen die Tiefe seiner Werke, soweit man sie kannte, nicht würdigte, ist begreiflich, teils weil er hinsichtlich seiner Individualität alle damaligen Komponisten, abgesehen von Händel, dessen Wirkungskreis jedoch der Hauptsache nach nicht in Deutschland lag, weit überragt, teils weil er eine musikgeschichtliche Periode abschließt. Man darf wohl sagen, dass er seinen Vorgängern, wie Christoph Bach, Pachelbel, Buxtehude verwandter ist als seinen Zeitgenossen, wie Telemann, Keiser, Hasse, Graun, welche alle damals in höchstem Ansehen standen. Der Umschwung, von welchem wir oben gesprochen haben, bereitete sich schon vor. Der Schwerpunkt des Interesses lag nicht mehr, wie wesentlich noch im 17. Jahrh., im Kirchengesang und in der Orgelmusik, sondern in der italienischen Oper und in oratorischen Werken, welche von Italien beeinflusst waren. Während die Passionen Bachs unbekannt blieben, wurde der »Tod Jesu« von Graun weit berühmt. Er kam nicht nur durch seine weiche Grundstimmung der Empfindsamkeit der Zeit entgegen, sondern zeigt auch, wie alles, was damals zur Geltung kam, schon ein gewisses Zurücktreten der Polyphonie gegen die einfach begleitete Melodie. Diese Richtung, welche wieder zu neuen Höhepunkten der Musik führte, setzten Ph. E. Bach und J. Haydn fort.

Es ist charakteristisch, das Ersterer von seinen Zeitgenossen der große Bach genannt wurde, freilich wohl mehr zur Unterscheidung von seinen Brüdern als von seinem Vater, von dem sie nicht mehr viel wussten. Zwar schrieb 1788 ein ungenannter Schriftsteller mit Begeisterung über die Klavier- und Orgelwerke Bachs und setzte die Leistungen Händels auf diesem Gebiet unverhältnismäßig herab[1]; aber er führt nur Bachs Orgelchoräle und -Trios an; die Fugen scheint er nicht gekannt zu haben. Das Lob, welches J. A. Hiller in seinen »Lebensbeschreibungen« den Werken Bachs zu Teil werden lässt, ist nicht nur oberflächlich, sondern macht auch den Eindruck der Kälte und deutet darauf hin, dass er nur Weniges kannte. In einem ganz anderen, fast überschwenglichen Ton der Begeisterung ist ein Aufsatz gehalten, den Reichardt[2] der Musik Bachs widmet. Aber es ist interessant zu beobachten, welche Modifikationen er seinem Urteil beifügt. »Hätte«, sagt er, »Bach den hohen Wahrheitssinn und das tiefe Gefühl für Ausdruck gehabt, so Händel beseelte, er wär' weit größer noch als Händel; so aber ist er nur kunstgelehrter und fleißiger; hätten diese beiden großen Männer mehr Kenntnis des Menschen, der Sprache und Dichtkunst gehabt und

[1] Im 81. Bande der von Nicolai herausgegebenen Allgemeinen Deutschen Bibliothek, S. 295.

[2] Reichardt, Musikalisches Kunstmagazin, Bd. I. S. 196.

wären kühn genug gewesen, alle zwecklose Manier und Konvenienz von sich fortzuschleudern: sie wären die höchsten Kunstideale unserer Kunst und jedes große Genie, dass sich itzt nicht damit begnügen wollte, sie erreicht zu haben, müsste unser ganzes Tonsystem umwerfen, um sich so ein neues Feld zu bahnen«.

Der erste, welcher zielbewusst für die Wiederbelebung Bachs eintrat, war Forkel in seiner 1802 erschienenen Bachbiographie. Er sieht in der Wiedererweckung der Bachschen Musik eine Ehrenpflicht der deutschen Nation.

Wirklich begann man um diese Zeit, hauptsächlich wohl unter Forkels Einfluss, mit dem Druck Bachscher Werke. Von den Gesangskompositionen erschien freilich nur eine Messe und 1802 bei Breitkopf & Härtel die 8stimmigen Motetten. Dagegen wurden bei Nägeli in Zürich Klavierwerke und die Sonaten für Klavier und Violine gedruckt, in Wien die Arie mit 30 Veränderungen und 3 Sonaten für Solovioline, bei Breitkopf & Härtel Choralvorspiele für Orgel. »Das wohltemperierte Klavier«, das allerdings schon in Abschriften verbreitet war, kam 1800 in London und bei N. Simrock in Bonn heraus, einige Jahre später auch in Leipzig bei Hoffmeister & Kühnel, welche eine kritische Gesamtausgabe der Werke Bachs planten; doch erschien nur eine ansehnliche Menge Instrumentalmusik.

An die Veröffentlichung des »wohltemperierten Klaviers« knüpfte Rochlitz einen Aufsatz[1] über den Geschmack an Bachs Klaviermusik an. Darin erzählt er, wie ihm Bach anfangs völlig unverständlich blieb, wie er sich, durch die Begeisterung Mozarts für die Motetten veranlasst, wieder an ihn heranwagte, wie er es auch dann noch nötig fand, sich erst durch das Studium der Klaviersuiten Händels vorzubereiten, und wie ihm endlich allmählich das Verständnis für die einzelnen Fugen aufging. Diese Bekenntnisse zeigen deutlich, wie schwer es damals selbst Musikern werden konnte, — denn als einen solchen dürfen wir Rochlitz bezeichnen — sich in die Periode Bachs, die doch zeitlich so nahe lag, zurückzuversetzen. Das Verhältnis, in welchem Rochlitz zu Bach steht, ist überhaupt ein eigenartiges und belehrendes. Zweifellos bewunderte und verehrte er ihn; er trat für die Beschaffung einer Gesamtausgabe seiner Werke ein und begrüßte die erste Aufführung der Matthäuspassion mit Freude. Aber in einem Aufsatz über die Fuge[2] führt er als Musterbeispiele nur Fugen von Händel und Graun an, und in der Besprechung der Kantate »Ein' feste Burg«, der ersten, welche im Druck erschien — um 1822 bei Breitkopf & Härtel — meint er, zuerst sei Bach

[1] Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst. Bd. II. S. 205.
[2] Rochlitz, loc. cit. Bd. I. S. 141.

der Vergessenheit anheimgefallen, um das Jahr 1800 sei er überschätzt worden, jetzt habe seine Würdigung das richtige Maß erreicht[1]. Angesichts der Thatsachen, dass von sämtlichen Kirchenkompositionen Bachs eine einzige Kantate und einige Motetten gedruckt waren und dass erst um diese Zeit mit öffentlichen Aufführungen Bachscher Werke begonnen wurde[2], erscheint uns dieser Ausspruch geradezu unbegreiflich. Doch wird er uns aus einer Zeit heraus erklärlich, in welcher ein Mann wie Weber allen Ernstes Bach und den Abt Vogler auf gleiche Stufe stellen und sagen konnte, häufig habe ein großer Geist unter einem anderen zu leiden, so Vogler unter Bach[3].

Die wahrhafte Wiederbelebung und richtige Würdigung Bachs ist in erster Linie der Thätigkeit der Dilettantenchöre zu verdanken. In der Bibliothek der Berliner Singakademie befanden sich schon vor 1800 Werke Bachs, und schon 1794 wurde mit der Einstudierung von Motetten begonnen; doch fand eine öffentliche Aufführung erst 1829 statt. Zelter, der Nachfolger Faschs als Direktor der Singakademie, war ein begeisterter Verehrer Bachs. Auch er gesteht[4] erst auf einem mittelbaren Wege zum Verständnis seiner Musik gelangt zu sein und zwar, indem ihm der Unterschied zwischen Bach einerseits und Haydn und Mozart andererseits klar wurde. Seltsamerweise stellt er auf die Seite J. S. Bachs auch Ph. Emanuel Bach, ein Zeichen, dass er in die Eigenart des ersteren noch nicht völlig eingedrungen war. Übrigens entging ihm dies selbst keineswegs; denn an einer anderen Stelle[5] nennt er Bach einen »Globus, auf dem wir alle äußerlich umherwandeln und grasen«. Später[6] fasst er ihn als Mystiker auf, der von innen nach außen wirke, und welchem Mozart, dessen Musik auch Mystisches enthalte, näher stehe als Ph. Emanuel Bach und Haydn. Wenn man auch an der Richtigkeit dieses Urteils in bezug auf Mozart und Haydn zweifeln darf, da Haydn in so manchem Adagio sicher ebenso mystisch ist, wie Mozart an gewissen Stellen der »Zauberflöte« oder in den Freimaurerkompositionen, so war doch die Unterscheidung

[1] Rochlitz, loc. cit. Bd. III. S. 361.

[2] Vereinzelte frühere Aufführungen, wie die des »Credo« der H moll-Messe 1786 in Hamburg (s. Magazin der Musik, herausgegeben von C. F. Cramer, II. Jahrgang, 2. Hälfte, 1786) und der 1803 vom Thomaskantor Müller unternommene Versuch der Wiedereinführung der Kantaten (s. Allgemeine Musikalische Zeitung, V. Jahrgang, S. 246) kommen kaum in Betracht.

[3] Vergl. C. M. von Weber, Ein Lebensbild, von M. M. von Weber. Bd. III. 1. Aufsatz. Darin werden die »Verbesserungen«, welche Vogler an den 4stimmigen Chorälen Bachs vorgenommen hatte, anerkennend besprochen.

[4] In seinem Briefwechsel mit Goethe. Bd. II. S. 193.

[5] loc. cit. Bd. II. S. 303.

[6] loc. cit. Bd. IV. S. 188.

J. S. Bachs von seinem Sohne und die Auffassung seiner Musik als mystisch ein bedeutender Fortschritt. Zelter sammelte alles, was er von Bachscher Musik bekommen konnte, und begründet dies mit den Worten: »denn was aus diesem Quell in die Zeit geflossen, dürfte wohl ein langes Geheimnis bleiben, da es ganz unvergleichlich ist mit dem, was ist; manchmal ist mirs dabei, als ob ich das Universum im Durchschnitte und an der einen Hälfte den Zusammenhang mit der anderen gewahrte, und ist alles nichts anderes als Musik, keine deutsche, keine italienische, aber Musik«[1]. Er suchte nicht nur durch seine Thätigkeit an der Singakademie, sondern auch im Privatkreise die Neubelebung Bachs und überhaupt der älteren Musik zu fördern. Wöchentlich wurden in seinem Hause, wie er selbst erzählt[2], Ouverturen, Doppelkonzerte, Chöre, Doppelfugen von S. Bach, Telemann, Händel, Lotti und Scarlatti aufgeführt. Er setzt hinzu, diese Werke seien aller Welt böhmische Dörfer; also war damals, 1825, das Verständnis der Bachschen Musik noch auf wenige beschränkt.

Zu denjenigen, welche schon damals in der Musik Bachs einen in seiner Art unerreichten Höhepunkt der Tonkunst erblickten, gehören unter anderen M. Hauptmann und sein Freund Franz Hauser, der spätere Konservatoriumsdirektor in München. Der erstere gehörte später zu den Begründern der Bachgesellschaft, deren Vorsitz ihm übertragen wurde. Der letztere sammelte jahrelang handschriftlich hinterlassene Werke von Bach und brachte sie in Partitur. Ein Teil dieser Sammlung wurde später bei einer Gesamtausgabe Bachs von Peters benutzt.

Weite Verbreitung und fast unbestrittene Bewunderung eroberte sich die Musik Bachs erst, seitdem am 12. März 1829 der junge Felix Mendelssohn die Matthäuspassion zum erstenmal zur öffentlichen Aufführung gebracht hatte. Als Schüler Zelters war er von Jugend auf mit Bach bekannt, und die Begeisterung für dessen Musik begleitete ihn durchs ganze Leben; später machte er namentlich die Orgelwerke bekannt, indem er sie selbst öffentlich vortrug. Seine kühne That, die Matthäuspassion, welche damals gerade hundert Jahre alt war und in eigener Handschrift Bachs auf der königlichen Bibliothek in Berlin lag, wieder ans Tageslicht gezogen und dem großen Publikum zugänglich gemacht zu haben, wurde sowohl für die Weiterentwickelung des Konzertwesens und die musikalische Bildung im allgemeinen, als auch für die schaffenden Künstler von größter Bedeutung und würde allein genügen, ihm in der Musikgeschichte

[1] loc. cit. Bd. IV. S. 293.
[2] loc. cit. Bd. IV. S. 100.

unvergänglichen Ruhm zu sichern. Ihr Erfolg war so glänzend, dass die Singakademie, welche sich das Verdienst der ersten Aufführung erworben hatte, das Werk bis zum Jahre 1891 59mal wiederholen konnte und dass es bald in allen größeren Chorvereinen Deutschlands, trotz der hohen Anforderungen, die es an die Ausführenden stellt, zu den am häufigsten gegebenen Tonschöpfungen gehörte und wohl noch lange gehören wird. Neben der Singakademie machte sich ganz besonders der »Cäcilienverein« zu Frankfurt am Main um die Matthäuspassion verdient. Er führte sie noch 1829 auf und bringt sie seit 1844 fast jährlich am Charfreitag. Schelble, der Begründer und langjährige Leiter des Vereines, hatte übrigens schon 1825, also vor Zelter, Motetten von Bach öffentlich singen lassen und machte 1828 das Publikum mit einem Teile der Hmoll-Messe bekannt, nämlich mit dem »Credo«, nachdem dasselbe im gleichen Jahre von Spontini in Berlin zum erstenmal aufgeführt worden war.

Es war natürlich, dass die Bewunderung, welche die Matthäuspassion hervorrief, auch das Interesse für die übrigen Werke Bachs immer mehr steigerte; so nahmen die Chorvereine allmählich nicht nur die Hmoll-Messe und das »Magnificat«, die Johannespassion und das Weihnachtsoratorium in ihr Programm auf, sondern auch eine Reihe von Kantaten. Am beliebtesten wurde der »Actus tragicus«, »Gotteszeit ist die allerbeste Zeit« und sodann »Bleib bei uns; denn es will Abend werden«.

Der Wiederbelebung der Bachschen Kompositionen kam man nun auch durch deren Drucklegung entgegen. Wie bereits gesagt, war die erste Kantate um 1822 erschienen. In den folgenden Jahren veröffentlichte hauptsächlich die 1820 in Berlin gegründete Verlagshandlung von Trautwein Werke von Bach, z. B. schon früh die Johannespassion. 1837 begann die Firma Peters eine Gesamtausgabe der Instrumentalwerke, welcher wir es zu verdanken haben, dass heute das Studium des wohltemperierten Klaviers, der Suiten und Inventionen, der Violinsonaten und der Orgelstücke allein schon für jeden, der sich auf dem betreffenden Instrument ausbilden will, unerlässlich ist. Später erschien bei Peters auch eine Ausgabe der Vokalwerke. Heute aber ist als die unbedingte Grundlage aller weiteren Beschäftigung mit Bachs Musik die kritische Gesamtausgabe der Bachgesellschaft anzusehen, welche 1851 begonnen wurde und jetzt vollendet ist. 1850, also hundert Jahre nach dem Tode Bachs war unter dem Vorsitze Hauptmanns die Bachgesellschaft ins Leben getreten[1]; zu ihren Mitgliedern gehörten nicht nur die bedeutendsten Musikgelehrten der Zeit, wie Haupt-

[1] Vergl. Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel. Bd. I.

mann selbst und Becker, sondern auch die ersten Komponisten, wie Spohr und Schumann, welcher in seiner Zeitschrift schon lange vorher für die Beschaffung einer Gesamtausgabe gesprochen hatte[1]. Nachdem einmal die Werke Bachs in authentischer Form durch den Druck festgelegt waren, konnten leicht Einzelausgaben und Klavierauszüge entstehen, mit deren Herstellung die Bachgesellschaft gegenwärtig beschäftigt ist und welche es ermöglichen, dass immer weitere Kreise sowohl durch öffentliche Darbietungen als durch eigenes Studium mit Bach vertraut werden und dass sich das Verständnis für seine Größe immer mehr vertieft.

Nur auf die protestantische Kirche ist die Wiedererweckung Bachs, wie bereits gesagt, noch eine geringe. Dies hängt mit der Art zusammen, in welcher man, als im 19. Jahrh. die Kirchlichkeit zunahm und der Rationalismus immer mehr verschwand, zunächst vorging, um die unkünstlerische Form, welche dieser dem Gottesdienst gegeben hatte, zu beseitigen. Die Männer, welche dies anstrebten, wie Thibaut und insbesondere Karl von Winterfeld, verlangten, in dieser Beziehung ganz in dem Bannkreis der katholischen Romantik stehend, auch für die protestantische Kirche den Acapellagesang, welcher ihnen als die einzig wahre Kirchenmusik erschien. Dieser Standpunkt tritt in dem grundlegenden Werke von Winterfeld, »Der evangelische Kirchengesang« 1843 — 1847 erschienen, deutlich hervor, ebenso in den Sammlungen von Kirchengesängen, welche zum Gebrauche im Gottesdienst bestimmt waren, z. B. Tuchor »Schatz des evangelischen Kirchengesanges« 1848; Weeber, «Kirchliche Chorgesänge zum Gebrauch beim evangelischen Gottesdienst aus alter und neuer Zeit«, Stuttgart 1857; «Sammlung leichter kirchlicher Gesänge zum Gebrauch in Schule und Kirche» 1858 etc. Vielleicht dachte auch Teschner, als er seit 1858 Werke von Eccard, Hassler, den beiden Prätorius etc. herausgab, an deren Verwendung in der Kirche. Von dem Gesichtspunkt Winterfelds scheint auch Friedrich Wilhelm IV. ausgegangen zu sein, als er 1843 nach dem Muster der päpstlichen Kapelle den »Berliner Domchor« gründete.

Selbstverständlich konnte diese Richtung für Bach als Kirchenkomponisten nichts thun. Aber heute nehmen wir einen anderen Standpunkt ein. Mit Recht macht Ph. Spitta[2] geltend, dass der Weg, den man zur Wiederbelebung der protestantischen Kirchenmusik eingeschlagen hatte, nicht der rechte gewesen sei; denn

---

[1] Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Leipzig, Wigands Verlag, 1875. Bd. II. S. 77.

[2] Ph. Spitta, Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage in »Zur Musik«. S. 29.

die Grundform der protestantisch-kirchlichen Tonkunst sei der Choral, sowohl der gesungene, als auch der auf der Orgel gespielte; auf ihm müsse sie sich daher aufbauen, wie dies bei der Musik Bachs thatsächlich der Fall sei. Spitta verlangt deshalb Einführung der Bachschen Kantaten in den Gottesdienst, wenn er auch sehr wohl weiß, dass sich dieselbe nur sehr langsam vollziehen kann. Diesen Bestrebungen, mit welchen er nicht allein steht[1], ist baldiger Erfolg dringend zu wünschen.

Je größer das Interesse für Bach wurde, um so mehr musste man sich über seine Vorgänger klar zu werden suchen und um so mehr erkannte man, dass auch von ihrer Musik vieles noch für die heutige Praxis brauchbar sei. Es ist kein Zufall, dass gerade Ph. Spitta, der Biograph Bachs, die Gesamtausgabe der Werke von H. Schütz (erschienen 1885—94), dem, wenn auch ideellen Vorläufer Bachs auf dem Gebiete der Passionsmusik, besorgte und die Orgelkompositionen Buxtehudes herausgab, an welche sich die Jugendwerke Bachs unmittelbar anschließen. Von Schütz waren schon früher einzelne Tonsätze gedruckt[2] und aufgeführt worden; aber allgemeinere Verbreitung fand er erst, seit Riedel eine Zusammenstellung aus den vier Passionen und »die sieben Worte« herausgegeben hatte (1870 und 1872). Allerdings ist namentlich in ersterem Werke den Originalen gegenüber keineswegs diejenige Treue gewahrt, welche im historischen und im künstlerischen Interesse geboten gewesen wäre; denn wenn man auch das Verfahren, vier Passionen in eine zusammenzuschmelzen, mit Rücksicht auf die praktische Verwendung gelten lassen will, so hätten doch die Recitative, welche im sog. Kollektenton gehalten und unbegleitet sind, entweder unbegleitet bleiben müssen oder die hinzukommende harmonische Unterlage musste wenigstens ihrem höchst einfachen Stil und der Gesamtstimmung des Ganzen angepasst werden. Statt dessen hat Riedel durch zu häufigen Harmoniewechsel, durch überreiche Verwendung von Vorhalten, durch Einfügung alterierter Akkorde und auch durch rhythmische Veränderung der Melodie selbst, meist Verlangsamungen, den Recitativen einen unangenehm sentimentalen Ton verliehen, welcher sowohl zu den Worten des Evangelientextes, als auch zu den Absichten des Komponisten in geradem Widerspruch steht[3]. Ein viel treueres Bild des Wesens

---

[1] In Berlin wurden während einiger Jahre regelmäßig Aufführungen Bachscher Werke in der Kirche unternommen. S. den S. 24, Anm. 2, erwähnten Aufsatz, S. 57.

[2] Zuerst in »Johannes Gabrieli und seine Zeit von Carl v. Winterfeld.

[3] M. Hauptmann bespricht in einem Briefe von 1858 (Briefe an Franz Hauser, Bd. II. S. 150), diese Bearbeitung, welche schon damals von dem Riedelschen Chorverein in Leipzig öfter aufgeführt wurde; er tadelt dabei in

von Heinrich Schütz giebt die Bearbeitung der »Sieben Worte«, obgleich die Aussetzung des bezifferten Basses an Willkürlichkeiten leidet.

Übrigens nimmt Schütz auch heute noch trotz der Gesamtausgabe bei weitem nicht die seiner Bedeutung entsprechende Stellung in unserem Musikleben ein. Dies mag seinen Hauptgrund darin haben, dass in Deutschland die Vokalmusik des 17. Jahrh., was ihre formale Beschaffenheit betrifft, ein Übergangsstadium bildet[1]. Von allen Seiten drangen neue Formelemente ein. Den im 16. Jahrh. bis zur höchsten Vollendung gelangten unbegleiteten Gesang hatte man im Anschluss an die Venetianer fast völlig aufgegeben; aber für die Art des Zusammenwirkens von Chor und Instrumenten hatten sich noch keine festen Prinzipien herausgebildet. Ferner kam aus Italien der Sologesang und in Deutschland selbst nahm auf Grundlage des Chorales die Orgelmusik einen mächtigen Aufschwung. Alle diese Elemente unter einander und mit dem, was sich von der alten Polyphonie erhalten hatte, zu neuen einheitlichen Formen zu verbinden, war das Bestreben des 17. Jahrh. Völlig wurde diese Aufgabe erst einerseits durch Bach, andererseits durch Händel gelöst. Es braucht kaum bemerkt zu werden, dass wir bei der angedeuteten Entwickelung nicht auch die Oper im Auge haben konnten, da dieselbe ihren eigenen Weg ging.

Bei der Pflege Händels im 19. Jahrh. kann man noch weniger von einer Wiederbelebung sprechen als bei derjenigen Bachs; vielmehr bedeutet sie die Einführung und Würdigung seiner Musik in Deutschland; denn hier waren diejenigen seiner Werke, welche seine eigentliche Größe ausmachen, zu seinen Lebzeiten überhaupt nicht bekannt geworden; aber von dem Augenblick an, wo man sich ihnen zuwandte, lässt sich bis nach der Mitte des 19. Jahrh. eine fortwährende Steigerung ihrer Wertschätzung und Pflege beobachten. Obgleich dieselbe schon etwa 25 Jahre nach Händels Tod begann, wurde seine Musik doch von Anfang an als eine alte[2] betrachtet. Wie würde es uns anmuten, wenn jemand die Musik Beethovens heute, 70 Jahre nach seinem Tode, als alt oder gar als antik bezeichnen wollte? Aber in diesem eigen-

---

scharfer Weise, dass alle Recitative des Evangelisten neu komponiert seien. Wenn diese Behauptung richtig ist, muss Riedel bis zur Herausgabe des Werkes einen entschiedenen Fortschritt gemacht haben, indem er sich nun doch enger an die Originale anschloss.

[1] Vergl. Ph. Spitta, »Zur Musik«. S. 84.

[2] Vergl. z. B. Briefe aus London in Reichardts »Studien für Tonkünstler und Freunde der Tonkunst« erschienen 1792. Übrigens hatte Reichardt schon in seinem »Musikalischen Kunstmagazin« zahlreiche kleinere Stücke von Händel abgedruckt und besprochen.

tümlichen Verhältnis zu Händel sehen wir wieder eine Wirkung des ungeheuren Umschwunges, welcher sich in der deutschen Musik vollzogen hatte.

Zum erstenmal in Deutschland wurde ein Händelsches Oratorium 1774 in Berlin aufgeführt, nämlich »Judas Makkabäus« in der Übersetzung von Eschenburg; bis 1780 folgte der »Messias« in verschiedenen Städten und 1779 der »Judas Makkabäus« in Wien. Alle diese Aufführungen litten an zu schwacher Besetzung der Singstimmen, die von dem starken Orchester vollständig gedeckt wurden[1].

Die Anregung, dem deutschen Publikum die Oratorien Händels mit größeren Chormassen vorzuführen, gab die Feier seines 100. Geburtstages in London und der Bericht, den Burney darüber verfasste und den Eschenburg übersetzte. Schon im folgenden Jahre, 1786, brachte J. A. Hiller in Berlin den »Messias« zur Aufführung und beschrieb dieses Ereignis in einem besonderen Schriftchen[2]. Da es damals noch keinen Chorverein gab, mussten freiwillige Sänger und Spieler von allen Seiten zusammengebracht werden; die Beteiligung war eine sehr rege. Hiller dirigierte den »Messias« auch in mehreren anderen Städten und führte mit seiner privaten Singgesellschaft in Leipzig das »Utrechter Te deum« auf, das er 1782 drucken ließ. In den »Lebensbeschreibungen« hat er für Händel zwar wärmere Worte als für Bach; aber die Bewunderung, die er für seine Musik hegte, würde, wenn man von seinem energischen Eintreten für dieselbe in der Praxis nichts wüsste, wohl kaum daraus zu erkennen sein.

Die Werke Händels konnten sich, nachdem einmal das Interesse für sie erwacht war, rasch verbreiten, da sie bereits in Originaldrucken vorlagen. Die Gesamtausgabe von S. Arnold, 1786 begonnen, kommt für öffentliche Aufführungen nicht in Betracht, da sie die Oratorien nur in einem Arrangement für Klavier, Violine und eine Singstimme bringt[3]. Einen Beweis, wie bekannt gegen Ende des 18. Jahrh. Händel in Deutschland bereits war, liefert eine Stelle in »Louise« von Voss, 1795 erschienen. Es wird erzählt, wie bei dem Pfarrer von Grünau, also auf einem Dorfe, nur von Dilettanten und unter Begleitung der Spielleute des Ortes ein Chor aus »Athalia« gesungen wird. Dabei preist der Pfarrer das Machtvolle dieser Musik. Interessant ist, dass außer

---

[1] Vergl. Ph. Spitta »Zur Musik«. S. 65.

[2] J. A. Hiller »Nachricht von der Aufführung des Händelschen »Messias« in der Domkirche zu Berlin am 19. Mai 1786«.

[3] Cf. Magazin für Musik, herausgeg. von C. F. Cramer, II. Jahrgang, 1786; 2. Hälfte, S. 1080.

Händel noch Ph. E. Bach, J. A. P. Schulz und Reichardt erwähnt[1] werden.

Sehr bald wurde die Aufführung der Händelschen Oratorien eine Hauptaufgabe der Chorvereine. Das erste Werk von Händel, welches die Berliner Singakademie öffentlich zu Gehör brachte, war das »Alexanderfest« 1807, das dann häufig wiederholt wurde, in neuester Zeit aber überall vernachlässigt wird.

Am häufigsten wurde in allen Chorvereinen der »Messias« gegeben. Auch um Händel erwarb sich neben der Singakademie der Frankfurter »Cäcilienverein« große Verdienste. Dazu traten noch die Musikfeste, welche fast ausschließlich dazu bestimmt waren, die Oratorien Händels zur Aufführung zu bringen. Schon beim zweiten derselben, das am 10. und 11. Juli 1811 in Frankenhausen stattfand, wurde das »Halleluja« und der 3. Teil des Messias zu Gehör gebracht. Bei weitem am wichtigsten wurden die niederrheinischen Musikfeste, welche 1818 ins Leben traten. Da sie zahlreiche Fremde anzogen, hatten sie weit mehr als blos lokale Bedeutung. Wieviel durch sie für Händel geschah, mögen folgende Zahlen beweisen: In den ersten 50 Jahren ihres Bestehens, 1818—1868, kamen zur Aufführung: »Messias« 5 mal ganz und 2 mal teilweise, außerdem das »Halleluja« öfter allein, »Samson«, »Judas Makkabäus« und »Israel in Ägypten« je 4 mal, »Josuah« und »Alexanderfest« je 3 mal, »Jephta«, »Salomon« und »Belsazar« je 2 mal, »Deborah« 1 mal; von nicht oratorischen Werken der 100. Psalm 2 mal, der Psalm »O preist den Herrn« 1 mal, die Cäcilienode 1 mal. Dazu kommen noch einzelne Sologesänge aus den genannten Oratorien und aus anderem. Bach dagegen ist zum erstenmal 1838, dann wieder 1857 und erst von da an häufiger vertreten.

In Süddeutschland und Österreich, wo die Dilettantenchöre später aufkamen als im Norden[2], konnte naturgemäß auch Händel erst später allgemein bekannt werden. Allerdings hatte schon Mozart den »Messias«, das »Alexanderfest«, die »Cäcilienode« und anderes für die Privataufführungen bei dem Baron van Swieten bearbeitet, der seine Vorliebe für alte Musik in Berlin erworben hatte. Öffentliche Aufführungen Händelscher Oratorien fanden in Wien, abgesehen von der S. 27 erwähnten, erst seit 1806 statt.

Trotz der eifrigen Pflege der Oratorien von Händel war man bis weit in unsere Zeit noch nicht zu der Einsicht gelangt, dass man ihnen nur durch möglichst originalgetreue Wiedergabe ge-

[1] Einen anderen Beleg, wie bekannt Händel schon damals war, führt Spitta in »Zur Musik«, S. 67, an.

[2] Nach der Zusammenstellung Kretzschmars in dem Seite 13, Anm. 2, erwähnten Vortrage (S. 405) entstand der erste 1817 in Schwäbisch-Hall.

recht werden könne. Von ihrem Aufkommen in Deutschland bis fast zur Gegenwart zieht sich eine lange Reihe von Bearbeitungen, welche sie praktischen Bedürfnissen oder dem jeweiligen Zeitgeschmack anzupassen suchten Mozarts Bearbeitungen, insbesondere die des «Messias«, hatten den Zweck, für die Orgel, die bei den häuslichen Aufführungen nicht zur Verfügung stand, durch Hinzusetzung von Blasinstrumenten Ersatz zu schaffen. Seine »Messias«-Partitur erschien 1803 im Druck mit Zusätzen von J. A. Hiller; später wurde die Instrumentierung von R. Franz modernisiert und diese Gestalt des Werkes findet bis heute die meiste Verwendung. Von anderen Oratorien bearbeitete R. Franz »L'allegro«, F. Hiller »Deborah«, Mendelssohn »Salomon« etc. Völlig unhistorisch und willkürlich verfuhr Mosel in seinen zahlreichen Bearbeitungen, indem er nicht nur ganze Stellen wegließ, sondern auch größere Abschnitte zusammenzog (z. B. 32 Takte auf 8 Takte) und neues hinzufügte[1]. Gegen diese Verstümmelungen erhob sich in den 40er Jahren zunächst eine theoretische Opposition[2], welche sich allmählich auch in der Praxis geltend machte. Schon Mendelssohn war bemüht, möglichst auf die Originalgestalt zurückzugehen. Nach Blumner[3], soll E. Grell, welcher 1852—1876 Direktor der Berliner Singakademie war, die Händelschen Oratorien in ihrer ursprünglichen Form zur Aufführung gebracht haben. In neuester Zeit beginnt man endlich, sie in der Gestalt wiederzugeben, welche Chrysander auf Grund der eingehendsten Forschungen als die ursprüngliche festgestellt hat. Nach seinen Angaben macht man sogar den Versuch, die Arien mit denjenigen Verzierungen zu beleben, welche zur Zeit Händels nicht niedergeschrieben, wohl aber gesungen wurden.

Entsprechend der im Vergleich zu der Wiedererweckung Bachs früheren Einführung der Händelschen Musik in Deutschland und wohl auch infolge ihrer leichteren Verständlichkeit zeigt sich in der Litteratur über Musik sehr bald echte Begeisterung für Händel und das Bestreben, tiefer in seine Werke einzudringen. Chrysander macht auf eine Stelle in den erwähnten »Studien« von Reichardt aufmerksam, an welcher es unter den Nachträgen zu dem ersten Tonkünstlerlexikon von Gerber heißt, allein die Trauerhymne genüge, um einem angehenden Musiker alles zu offenbaren, was zum Komponieren gehöre. Rochlitz gab eine ausführliche Analyse des »Messias«[4] und sprach darin den Wunsch aus, dieses Werk möge zum Gemeingut der deutschen

---

[1] Vergl. Handschriftenkatalog der Wiener Hof- und Staatsbibliothek cod. mus. I.

[2] Vergl. Allgemeine Musikalische Zeitung, 46. Jahrg., S. 545 ff. u. 561 ff.

[3] Blumner, »Geschichte der Berliner Singakademie«, S. 144.

[4] Rochlitz, loc. cit. Bd. I. S. 227.

Nation werden, wie es die »Zauberflöte« sei. Zelter schreibt nach einer Aufführung des »Alexanderfestes«, er begreife nicht, wie man ohne solche Musik leben könne. Besonders häufig kommt er auf den »Messias« zu sprechen, über welchen er 1805 oder 1806 eine Recension veröffentlicht hatte. Durch ihn und Rochlitz angeregt, ließ sich Goethe das Werk nicht nur auf dem Klavier vorspielen, sondern nahm sogar selbst die Partitur vor, um einen möglichst deutlichen Begriff zu gewinnen. Den Höhepunkt der schriftlich niedergelegten Verehrung für Händel bilden die große Biographie von Chrysander, die noch nicht vollendet ist und die Schrift von Gervinus »Händel und Shakespeare«.

Obgleich infolge der Bemühungen der deutschen Händel-Gesellschaft und insbesondere Chrysanders jetzt eine kritische und authentische Gesamtausgabe der Werke Händels vorliegt[1], ist seit etwa 30 Jahren ein Rückgang in der praktischen Pflege der Händelschen Chorwerke zu beobachten. Vielleicht liegt der Grund hierfür in der immer weiteren Ausbreitung der Musik Bachs. Eine gleichmäßige und ihrer Bedeutung würdige Stellung könnten beide Meister einnehmen, wenn Bach wieder in die protestantische Kirche einzöge und dadurch im Konzertsaal für Händel Raum geschaffen würde. In allerneuester Zeit hat man sich mit Erfolg der Aufführung seiner Instrumentalkonzerte zugewandt, während seine Klaviermusik, die freilich aufs Haus beschränkt bleiben müsste, aber hier sehr wertvoll wäre, und seine übrige Kammermusik noch immer vernachlässigt wird.

Noch weit mehr gilt dies von seinen und Bachs Vorläufern auf diesem Gebiete. Wie für die Vokalmusik, so war das 17. Jahrh. auch für die Instrumentalmusik eine Übergangsperiode und zwar gleichmäßig in Deutschland, Frankreich und Italien. Es war die Zeit, in welcher die Suite vorherrschte, deren lockeres Gefüge nicht eigentlich als eine fertige musikalische Form gelten kann und in welcher sich Sonate und Konzert in ihren Grundzügen allmählich entwickelten. Zu den Schwierigkeiten, welche die Musik auf einer derartigen Entwickelungsstufe ihrer Neubelebung entgegensetzt, kommt noch der Umstand, dass die musikhistorische Erforschung des 17. Jahrh. erst vor verhältnismäßig kurzer Zeit in Angriff genommen wurde. Immerhin ist schon heute ein ansehnliches Material zu Tage gefördert. Vollständig zugänglich sind die Werke Corellis, des klassischen Meisters der Violinmusik jener Periode[2]. Weitere Violinmusik ist neu gedruckt in der

[1] Die von der britischen Händel-Gesellschaft in den 40er Jahren veranstaltete ist ebenso wie die Arnolds nicht fehlerfrei.

[2] Sämtliche Werke Corellis, herausgegeben von Chrysander und Joachim bei Augener in London.

hohen Schule von Ferdinand David und in den Vorstudien zu derselben, ferner in einer Sammlung von Gustav Jensen[1] und in den Beilagen zu Wasielewskis: »Die Violine im 17. Jahrhundert.« Dazu kommen noch verschiedene französische Sammlungen, so: »Pièces diverses« von Deldevez und die Beispiele, welche Alard in seinem »cours de violon« bringt, und eine Anzahl von Einzeldrucken, so namentlich die der Sonaten von Fr. Veracini bei Breitkopf & Härtel, Senf und Simrock. Weniger gut ist es mit der Neubelebung der Klaviermusik bestellt. Zwar existieren Gesamtausgaben der Klavierwerke von Fr. Couperin und von Rameau[2], dagegen sind die meisten deutschen Klaviermeister, noch fast völlig unzugänglich. Nur von Jakob Frohberger, dem bedeutendsten unter ihnen, liegen jetzt sämtliche erhaltene Klavierwerke im Neudruck vor[3].

Wenn auch in der Öffentlichkeit weniger beachtet, als die Wiedererweckung eines Palestrina, Händel, Bach, so doch von nicht geringerer Bedeutung war und ist die Wiederbelebung der weltlichen Chormusik des 16. Jahrh. und zum Teil in Verbindung damit diejenige des älteren Volksliedes. Zu der Beschäftigung mit dem weltlichen Gesang des 16. Jahrh. wurde man von verschiedenen Seiten hingedrängt. Die niederländischen und deutschen Komponisten pflegten das weltliche Lied und etwa seit der Mitte des Jahrhunderts das Madrigal nicht weniger als Messen und Motetten, und wenn sich auch in Italien die einen mehr der kirchlichen, die anderen mehr der weltlichen Komposition zuwandten, so besitzen wir doch auch von einem Palestrina weltliche Madrigale und einer der berühmtesten Madrigalisten, Luca Marenzio, genoss gleichzeitig als Kirchenkomponist hohes Ansehen. Auch stilistisch standen sich kirchliche und weltliche Musik nahe, zumal die Zeit noch nicht allzufern lag, in welcher der Kontrapunkt aus der weltlichen Tonkunst in die Kirche eingedrungen war[4]. Ebenso eng, wenn nicht noch enger, ist der Zusammenhang der sich neu entwickelnden protestantischen Kirchenmusik mit dem weltlichen Gesang und auch die protestantischen Komponisten schrieben für Kirche und Welt. Ohne die Kenntnis des weltlichen Gesanges war also das volle historische Verständnis der katholischen und protestantischen Kirchenmusik unmöglich; endlich konnte auch die Reform der Musik,

---

[1] G. Jensen, klassische Violinmusik bei Augener in London.

[2] Erstere, von Brahms redigiert, bei Augener erschienen (die Konzerte sind nicht neu gedruckt), letztere, von Riemann herausgegeben, bei Steingräber.

[3] Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

[4] Trotzdem ist es nicht richtig, wie es häufig geschieht, überhaupt jeden Unterschied zwischen der kirchlichen und der weltlichen Musik des 16. Jahrh. zu läugnen.

welche sich um 1600 vollzog und welche die Herrschaft der Monodie und die Oper brachte, ohne diese Kenntnis nicht ausreichend begriffen und in ihre Anfänge zurückverfolgt werden. Dies erkannte wohl zuerst Kiesewetter und berücksichtigte deshalb in einer Schrift, welche die Entstehung der Oper klar legen sollte[1], auch den Chorgesang des 16. Jahrh. Allerdings ist derselbe in den Musikbeilagen, dem Plane des Ganzen entsprechend, nur mit verhältnismäßig wenigen Beispielen vertreten und zudem konnte die Kenntnis Kiesewetters doch nicht anders als lückenhaft sein; so weiß er über das deutsche Lied so gut wie nichts zu sagen.

Immerhin erkannte man früh, welchen Schatz künstlerisch vollendeter Gesangsmusik uns das 16. Jahrh. in seinen deutschen Liedern, Chansons und Madrigalen hinterlassen hat und dass diese ebensogut wie die kirchlichen Kompositionen verdienten, der Gegenwart zugänglich gemacht zu werden. Schon 1834 hatte Winterfeld einige wenige Madrigale von Marenzio und dem Fürsten von Venosa veröffentlicht[2]. Dann war Dehn mit der (Seite 15) erwähnten Sammlung kirchlicher und weltlicher Gesänge gefolgt. Teschner, der sich namentlich um den Neudruck geistlicher Kompositionen von Hassler, Eccard, den beiden Prätorius etc. verdient machte, ließ auch »zwölf altdeutsche vierstimmige Lieder« erscheinen[3], darunter einige von Senfl. 1861 lieferte J. J. Maier eine Sammlung englischer Madrigale. Die 1875 von J. Renner herausgegebene »Auswahl deutscher Madrigale«[4] steht im Zusammenhang mit dem Regensburger Madrigalverein, welcher im Anschluss an Proskes Bestrebungen auf kirchenmusikalischem Gebiet ins Leben getreten war, welcher aber bis jetzt außer dieser Sammlung nichts veröffentlicht hat. Dagegen verdanken wir der »Gesellschaft für Musikforschung« bereits drei der wichtigsten Liedersammlungen des 16. Jahrh. in Neuausgaben, nämlich die von Öglin, Ott und Fink[5]. 1881 veröffentlichte Wüllner den 3. Band seiner »Chorübungen der Münchener Musikschule«, welcher nach bereits vorhandenen Neudrucken zahlreiche Lieder des 16. Jahrh. bringt, also unverkennbar den Zweck verfolgt, die ausübenden Musiker mit diesen Werken bekannt zu machen und

---

[1] Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Stiles und den Anfängen der Oper. Leipzig 1841.

[2] Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter.

[3] Erschienen bei Heinrichshofen, Magdeburg.

[4] Erschienen Regensburg, Pustet.

[5] »Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, vorzugsweise des 15. und und 16. Jahrh.« Öglin, Bd. IX; Fink, Bd. VIII und Ott, Bd. I—IV der »Publikation«.

ihre Pflege in der heutigen Musikpraxis zu fördern[1]. Leider ist dieselbe bis jetzt noch kaum über die ersten Anfänge hinausgekommen, obgleich, wie wir gesehen haben, schon manches leicht zugängliche Material vorhanden ist.

Beschäftigte man sich einmal mit der Musik des 16. Jahrh., so musste die Aufmerksamkeit notwendig auch auf das Volkslied gelenkt werden. Wie ursprünglich der Kontrapunkt darin bestand, zu einer gegebenen Melodie eine oder mehrere neue hinzuzusetzen, so waren auch damals noch die meisten Messen von einem cantus firmus durchzogen, welcher bei den Niederländern und Deutschen vielfach eine, wenn auch nach dem jeweiligen Bedürfnis veränderte Volksmelodie war. Die Komponisten weltlicher Gesänge erblickten in der ersten Hälfte des Jahrhunderts ihre Hauptaufgabe darin, Volksmelodien mit kontrapunktierenden Stimmen zu versehen. Endlich war der Volksgesang eine der wichtigsten Quellen des protestantischen Chorales. Zu diesen speziell musikhistorischen Motiven kommt noch das seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts erwachte Verständnis für das Volkslied überhaupt. Das Interesse für Volkslieder aller Zeiten und Völker war in Deutschland durch Herder erweckt worden. Aber weder er noch seine Anhänger, wie der junge Göthe und die Göttinger Dichter, berücksichtigten die Melodien, ebensowenig die großen Volksliedersammler unter den eigentlichen Romantikern, Arnim und Uhland. Dagegen veröffentlichte von der Hagen im 4. Band seiner Ausgabe der deutschen Minnesänger, deren Poesie zwar keine eigentliche Volkspoesie ist, aber zahlreiche Berührungspunkte mit derselben aufweist, die sog. Jenensische Handschrift[2], welche außer dem Text auch Noten enthält. Thibaut war ein eifriger Volksliedersammler, wobei es ihm hauptsächlich auf die Musik angekommen zu sein scheint. Von höchstem Wert sind die umfassenden Sammlungen, welche Ludwig Erk, 1807 geboren, anlegte und welche jetzt Böhme zu einem neuen großen Sammelwerk vereinigt. Nur ist zu bedauern, dass darin die Lieder nach ihrer textlichen und nicht nach ihrer musikalischen Zusammengehörigkeit geordnet sind; denn für die Textgeschichte des Volksliedes ist schon sehr viel geschehen, während es musikgeschichtlich noch wenig erforscht ist.

Ein anschauliches Bild von dem Zustande des Volksliedes in der ersten Hälfte des 16. Jahrh., d. h. von seiner Erhebung in die eigentliche Kunstsphäre durch die Kontrapunktiker giebt uns R. v. Lilienkron in seinem Buche »Deutsches Leben im Volkslied um 1530«[3].

---

[1] Erschienen München bei Theodor Ackermann.

[2] Vergl. auch Faksimile-Ausgabe 1895.

[3] 13. Band der »deutschen Nationallitteratur« von Kürschner.

Dass Lieder, welche einmal aufgehört haben, im Volke gesungen zu werden, jemals wieder lebendige Volkslieder werden könnten, ist kaum zu erwarten; aber gleichsam als ein Zweig der Kunstmusik können sie ihre erfrischende und belebende Wirkung doch ausüben. So z. B. hat Brahms mit seinen Bearbeitungen zahlreicher Volkslieder der Musikpflege in Haus und Konzertsaal einen bedeutenden Dienst erwiesen.

Zum Gebiete des Volksliedes gehört sowohl seinem Gebrauch als großenteils seiner Entstehung nach auch der protestantische Kirchenchoral. Das Interesse für denselben wuchs im Laufe des 19. Jahrh. immer mehr. Zu den Chorälen in gleichlangen Noten, welche der Rationalismus allein geduldet hatte, traten allmählich wieder rhythmische Choräle und auch solche in ungeradem Takt. 1818 erschien die Schrift von Franz: »Über die älteren Kirchenchoräle« und 1821 der »Choralgesang zur Zeit der Reformation« von Mortimer. Letzteres Werk sucht nicht nur die Eigenart der alten Choralmelodien zu erklären, sondern es strebt auch Verbesserung des Gemeindegesanges an, indem es empfiehlt, die Schuljugend das wahre Singen zu lehren und an Melodien in den Kirchentonarten zu gewöhnen.

Ein grundlegendes Werk ist die achtbändige »Geschichte des Kirchenliedes« von Koch (zuerst 1847, in 3. Auflage 1866—76 erschienen). Es ist selbstverständlich, dass die Wiederbelebung und die historische Erfassung der älteren Musik zu einander in engster Wechselwirkung stehen, dass sie sich gegenseitig fördern. Deshalb durften die hauptsächlichsten musikgeschichtlichen Werke des 19. Jahrh., welche sich mit älterer Tonkunst beschäftigen, nicht unerwähnt bleiben. Hinzuzufügen haben wir noch die »Biographie universelle« von Fétis, die Werke Kiesewetters und die Musikgeschichte von Ambros, seit Forkel der erste und bis jetzt wohl einzige deutsche, wahrhaft wertvolle, wenn auch Fragment gebliebene Versuch, die Entwickelung der gesamten Musik darzustellen. Dieser Umstand, sowie die eingehenden, überall bis auf die ältesten erreichbaren Quellen zurückgreifenden Forschungen, welche Ambros anstellte, und der glänzende Stil, welcher dem Werke eine über Fachkreise hinausgehende Verbreitung verschaffte, sichern ihm dauernden Wert, wenn es auch heute im einzelnen überholt ist und deshalb umgearbeitet werden musste[1] und wenn auch für eine wirklich

[1] Die Umarbeitung des 2. Bandes, mit welchem die Musikgeschichte des Mittelalters beginnt, wurde von H. Reimann, die des 3. Bandes von O. Kade besorgt. Beide prüften die von Ambros benutzte Litteratur nach und verwerteten die Resultate der neuesten Forschungen (in besonders verdienstlicher Weise Reimann). Der 4. Band, welcher Fragment blieb, hat keine Umarbeitung erfahren.

ausreichende Musikgeschichte das notwendige Material auch noch nicht entfernt vorhanden ist. Ein ganz besonderer Wert des Werkes liegt in der Beispielsammlung aus der Musik des 15. und 16. Jahrh. in moderner Notation, welche Ambros selbst anlegte und welche jetzt, von O. Kade erheblich vermehrt, den 5. Band der neuesten Auflage anfüllt und zur Einführung in die erste Blütezeit der Mehrstimmigkeit sehr geeignet ist. Schließlich heben wir noch das »Handbuch der Musikgeschichte« von A. von Dommer, erschienen 1868, hervor, welches zwar von geringerem Umfange, aber durch die selbständigen Forschungen des Verfassers doch von großer Wichtigkeit ist.

Treten wir nun an unser eigentliches Thema heran, an die Untersuchung der Einflüsse, welche die ältere Tonkunst auf die deutschen Komponisten des 19. Jahrh. ausübte, so drängt sich uns unwillkürlich die Frage auf, ob sie denn auf die Klassiker völlig ohne Wirkung gewesen sei. Der Einfluss, welchen sie auf diese übte, ist ein sehr bedeutender. Haydn hätte die »Schöpfung« und die »Jahreszeiten« nicht geschrieben, wenn er nicht Händels Oratorien gekannt hätte, welche ihm teils in Wien bei dem Baron van Swieten, hauptsächlich aber in England zugänglich werden konnten. Außer der allgemeinen Anlage ist wohl das wichtigste, was er ihnen entnahm, die sog. Tonmalerei und, was damit eng zusammenhängt, die eigentliche oratorienhafte Behandlung der Chöre, d. h. eine solche, welche im Anschluss an einen äußeren, im Text gegebenen Vorgang die Stimmung, welche diesem zu Grunde liegt, musikalisch zum Ausdruck bringt; man denke beispielsweise an den Winzerchor in den »Jahreszeiten«.

Wie bedeutsam der Einfluss der alten Meister auf Mozart war, lässt sich schon aus dem Umstande entnehmen, dass Jahn demselben ein ganzes Kapitel seiner Biographie widmet[1]. Mozart lernte seit seiner Übersiedelung nach Wien 1781 durch den Baron van Swieten Werke von Bach und Händel kennen, welche einen so nachhaltigen Eindruck auf ihn machten, dass er sich zunächst in Studienkompositionen in ihren Stil einzuarbeiten suchte. Er schrieb mehrere Fugen und sogar eine Suite[2], welche Form damals schon nicht mehr im Gebrauche war; die Ouverture derselben ist streng nach Händelschem Muster gebaut; die Allemande mit ihrer tief ernsten Stimmung zeigt deutlich die Einwirkung der Klaviermusik Bachs. Mit vollem Recht macht Jahn darauf aufmerksam, dass alle Werke Mozarts in gebundenem Stil selbständigen künstlerischen Wert haben. Zum Teil zeigen sie echt

[1] Otto Jahn, W. A. Mozart. Bd. III. S. 351 ff.
[2] W. A. Mozart, Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel. Serie XXII, S. 28.

Mozartsche Züge, welche aber niemals zu Stilwidrigkeiten führen, und selbst da, wo die Individualität Mozarts zurücktritt, wie in der Gmoll Fuge[1], welche eine sog. abstrakte Fuge zu sein scheint, ist der musikalische Wert der Themen und ihrer Durchführung ein hoher. Zu den Studienwerken kann man auch das große Fragment der Cmoll Messe[2] rechnen, welches 1782 in Wien entstand; in manchen Teilen unterscheidet es sich durch den entschiedenen Anschluss an Bach und die dadurch bedingte Kongruenz von Text und Musik in der auffallendsten Weise von dem, was Mozart früher für die Kirche geschrieben hatte. Solche Teile sind namentlich der 1. Chor des »Kyrie« und im »Gloria« das Duett »Domine Deus« und der sich daran anschliessende Chor »Qui tollis«. Mit welcher Meisterschaft Mozart später den strengen Stil zu behandeln wusste, ist aus den Schlussfugen der Cdur Symphonie, aus der Ouverture zur »Zauberflöte« und aus dem »Requiem« allgemein bekannt. Infolge der Bearbeitungen Händelscher Oratorien, welche Mozart etwa in den Jahren 1788 und 1789 für van Swieten angefertigt hatte, zeigen sich in dem »Requiem« auch äußerliche, jedoch stets frei ausgenützte Anlehnungen an Händel. Unter den früheren Werken Mozarts steht dem »Requiem« dem Stile nach die Cmoll Messe am nächsten, und Jahn meint, es habe Mozart in Wien nur an Gelegenheit gefehlt, diese Art der Kirchenmusik ausgiebiger zu pflegen. Er weist aber darauf hin, dass das Studium der Alten auch für Mozarts Werke im nicht gebundenen Stil fruchtbringend gewesen sei; seine Harmoniefolgen seien kühner, seine Ausdrucksweise sei herber geworden; wir erinnern nur an die Einleitung des Streichquartetts in Cdur[3].

Bei Beethoven, welcher schon in Bonn als Schüler Neefes das »Wohltemperierte Klavier« genau kennen lernte, macht sich dennoch der Einfluss der Alten im wesentlichen erst in seiner letzten Periode geltend; in dieser Zeit, als er sich immer mehr in sich konzentrierte, konnte er von selbst auf die Polyphonie als auf den idealsten Stil der Musik und damit auf das Studium Bachs geführt werden, das er in den letzten Jahren seines Lebens eifrig betrieb. Auch für Händel hegte er die höchste Verehrung. Die polyphone Schreibweise gehört zu den spezifischen Merkmalen seiner letzten Werke und trägt viel dazu bei, ihnen ihren eigenartig tiefen Charakter zu verleihen. Im einzelnen zeigt sich die Einwirkung der alten Meister mehr in seiner Instrumental- als in seiner Gesangsmusik; denn in letzterer, also in der Missa solemnis

---

[1] Gesamtausgabe. Serie XXII, S. 34.
[2] Gesamtausgabe. Serie XXIV, Suppl. Nr. 29.
[3] Gesamtausgabe. Serie XIV.

und in der neunten Symphonie, bildete er sich gleichsam eine neue Art, polyphon zu schreiben. Weder werden, wie häufig bei Bach, Chor und Orchester als selbständige Organe behandelt, noch schließt sich, wie meist bei Händel, das Orchester eng an den Chor an, sondern es werden, da Beethovens Schreibweise häufig mehr motivisch als thematisch ist, die Singstimmen wie die Instrumente zur Verarbeitung der Motive verwendet, daher auch ihre instrumentale Behandlung. Bei dieser Verschiedenheit der Beethovenschen von der alten Polyphonie ist die Annahme Kretzschmars[1], Beethoven habe schon durch Neefe ältere Messen und vielleicht sogar diejenigen Bachs kennen gelernt, nicht notwendig; Kretzschmar sagt selbst, in der Missa solemnis sei manches mehr deklamiert als melodisch, was bei Bach und Händel nur höchst vereinzelt vorkommt.

Für einige wenige Stellen ist man versucht, eine Einwirkung des Palestrinastiles anzunehmen, so in der großen Messe für den Anfang des »et resurrexit«, welchen der Chor ohne Begleitung vorträgt, und im letzten Satz der neunten Symphonie für die Worte: »und der Cherub steht vor Gott«, »diesen Kuss der ganzen Welt« und »Ahnest du den Schöpfer, Welt?« — Das gemeinsame und charakteristische aller dieser Stellen ist die Fortschreitung in fast durchweg reinen Dreiklängen und die Nebeneinanderstellung nicht verwandter Dreiklänge. Beides gehört bekanntlich zu den wesentlichen Merkmalen des Palestrinastiles, nur dass man bei demselben, streng genommen, nicht von Dreiklängen und Dreiklangsfortschreitungen sprechen darf, sondern nur von Harmonien und Harmoniefolgen, welche sich aus der kontrapunktischen Führung der einzelnen Stimmen ergeben. Werke Palestrinas und seiner Schule konnte Beethoven aus den früher erwähnten Sammlungen[2] von Burney, Kühnel, und Choron kennen lernen[3]. Doch ist es auch möglich, dass er durch gewisse Wendungen, welche sich bis in die Kirchenmusik seiner Zeit erhalten haben mochten, oder durch gewisse Formeln des liturgischen Chorgesanges zu jener eigenartigen Schreibweise angeregt wurde, welche, wenn sie sich, wie in der neunten Symphonie, von einer modern gehaltenen Umgebung abhebt, ganz besonders zum Ausdruck des Mystischen geeignet ist und seitdem häufig in diesem Sinne verwendet wurde.

In Beethovens letzten Instrumentalwerken lassen sich die Einflüsse der älteren Musik noch weit mehr ins einzelne ver-

---

[1] Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, Bd. II, bei Besprechung der Missa solemnis von Beethoven. S. 166 ff.

[2] Siehe S. 11 und 15.

[3] Die Sammlung von Tucher erschien erst 1827, also im Todesjahre Beethovens.

folgen. Es ist schon auffallend, dass er in drei seiner letzten fünf Klaviersonaten Fugen bringt, während doch bis dahin in der Sonatenform, welche seit Haydn die herrschende war, die Fuge nur verhältnismäßig selten zur Anwendung kam. Ebenso führte er sie ins Streichquartett ein. Manche seiner Fugen wären ohne seine Kenntnis des »Wohltemperierten Klaviers« wohl nicht entstanden, z. B. die Fugierung im 1. Satze des Fdur Quartetts, op. 59, welches freilich einer früheren Periode angehört, und die Fuge, mit welcher das Cismoll Quartett. op. 131 beginnt; diese hat nicht nur in der düsteren Stimmung, sondern sogar im Thema mit der Cismoll Fuge im 1. Teil des »Wohltemperierten Klaviers« Ähnlichkeit. Andere Fugen lassen keine unmittelbaren Vorbilder erkennen. Als höchste Leistung der polyphonen Kunst Beethovens innerhalb der Instrumentalmusik ist wohl die Fuge der Sonate op. 110 zu betrachten, wogegen nicht zu leugnen ist, dass die Fuge der Sonate op. 106, sowohl was Erfindung als auch was die Klangschönheit betrifft, stark abfällt. Auch in nicht fugierenden Sätzen findet sich häufig kontrapunktische, insbesondere imitierende Schreibweise, so in den Scherzi der Sonaten op. 101 und 110, im 1. Satz der Sonate op. 111 etc.

So bedeutend der Einfluss der alten Meister auf die Klassiker auch ist, so wissen wir doch aus dem Vorausgegangenen, dass ihre Berührung mit der älteren Musik im wesentlichen nur eine zufällige sein konnte, während es bei einem Komponisten der späteren Zeit fast undenkbar ist, dass diese Berührung ausgeblieben sein sollte. Das giebt uns das Recht, die Klassiker aus unserer näheren Untersuchung auszuscheiden; ihr Verhältnis zu den alten Meistern müsste bei Besprechung ihrer Werke klargelegt werden, während dasjenige der Komponisten des 19. Jahrh. zu denselben von der Thatsache der Wiederbelebung der älteren Musik aus begriffen werden muss.

Wie Haydn und Beethoven, so ragen auch andere sehr bedeutende Komponisten in die Zeit der Wiederbelebung der alten Musik hinein, welche trotzdem für uns nicht in Betracht kommen; es sind hauptsächlich Weber, Spohr und Schubert. Weber hätte trotz seines frühen Todes von der älteren Musik berührt sein können, da er meist in Norddeutschland lebte. Aber er war in erster Linie Dramatiker und, obwohl er auch Messen komponierte, lag ihm die kontrapunktische Schreibweise ziemlich fern. Zudem mag ihn der Einfluss Voglers an der unbefangenen Würdigung manches Alten gehindert haben, eine Vermutung, welche sein oben angeführter Ausspruch über Bach nahe legt. So kommt es, dass in seinen Werken wohl keine Einwirkung der Alten zu entdecken ist. Spohr hatte von Anfang an eine ganz bestimmte Eigenart, die er niemals aufgab, eine schwärmerische, romantisch-dämmer-

hafte Weichheit, welche sich auch in seinen Chorwerken geltend macht und eine Einwirkung der älteren Musik nicht zuließ. Zwar hat Spohr eine »historische Sinfonie im Stil und Geschmack vier verschiedener Zeitalter« geschrieben. Der erste Satz trägt die Überschrift: »Bach-Händelsche Periode, 1720«. Aber wie schon die ganze Zusammenstellung eine Gestaltung nach rein musikalischen Prinzipien ausschließt und daher äusserlich bleibt, so ist es ihm auch im ersten Satze nicht gelungen, die gewählte Form mit einem künstlerischen Inhalte zu erfüllen. Man kann hierüber nicht treffender urteilen, als es M. Hauptmann, im übrigen ein warmer Verehrer der Spohrschen Musik, thut, wenn er sagt: »Spohr kann eben den Bach und den Händel nur vorstellen, wie sie ihm vorkommen: fugiert und altväterisch; hätte er den Begriff ihrer Größe, würde er es wohl mit seinen Mitteln eben in dieser Sphäre nicht unternehmen wollen«[1]. Auch bei Schubert ist eine Einwirkung der älteren Musik nicht zu erwarten, da es, wie wir wissen, in Wien wenig Gelegenheit gab, alte Tonwerke kennen zu lernen, und da er, unbekümmert um das, was in der Welt vorging, nur seiner eigenen unerschöpflichen Produktivität lebte. Zudem fühlte er, der schon viel für die Kirche geschrieben hatte, noch in seinem 31. Jahre das Bedürfnis, Unterricht im Kontrapunkt zu nehmen.

Die ersten Komponisten, bei welchen der Einfluss der früheren Tonkunst klar hervortritt, waren übrigens älter als Schubert und mit Spohr und Weber ungefähr gleichalterig. Es waren Ett und Aiblinger, welche nicht nur durch Einführung des Alten, sondern auch mit eigenen Kompositionen die katholische Kirchenmusik zu reformieren suchten. Als Künstler weit unter den eben genannten stehend, hatten sie dagegen enge Beziehungen zur Kirche, welche ihre alten Meister niemals vollständig vergessen hatte, und verfolgten mit ihren Werken weniger rein musikalische, als kirchliche Zwecke. Mit ihren Kompositionen und mit denjenigen ihrer Nachfolger wollen wir uns zunächst beschäftigen.

---

[1] Hauptmann, Briefe an Hauser. Bd. I. S. 278.

Lebenslauf.

Ich, Richard Heinrich Hohenemser, wurde als der Sohn des Kaufmanns Heinrich Hohenemser in Frankfurt a/M. am 10. August 1870 geboren. Durch Privatunterricht vorbereitet, besuchte ich das Gymnasium zu Hersfeld a/Fulda und dann das Kaiser Friedrich-Gymnasium zu Frankfurt a/M., welches ich Ostern 1891 absolvierte. Während des Sommersemesters 1892 studierte ich an der Universität München Philosophie, bis Ostern 1896 an der Universität zu Berlin und von da an wieder in München Philosophie und Musikwissenschaft. Während der letzten Jahre genoss ich besondere Förderung durch die Herren Prof. Dr. Lipps und Dr. Sandberger, denen ich hiermit meinen aufrichtigen Dank ausspreche.